

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO**

RAPHAEL GENUÍNO DE ARAÚJO

METAMORFOSES DO CINEMA PUNK (1975-1990)

VITÓRIA

2016

RAPHAEL GENUÍNO DE ARAÚJO

METAMORFOSES DO CINEMA PUNK (1975-1990)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof.Dr. Erly Milton Vieira Junior

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Araújo, Raphael Genuíno de, 1985-
A663m Metamorfoses do Cinema Punk (1975-1990) / Raphael
Genuíno de Araújo. – 2016.
196 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Junior.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Punks. 2. Subcultura. 3. Economia. 4. Estética. 5. Cinema.
6. Faça você mesmo. I. Vieira Jr., Erly. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

RAPHAEL GENUÍNO DE ARAÚJO

METAMORFOSES DO CINEMA PUNK (1975-1990)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em 19 de Agosto de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.Dr. Erly Milton Vieira Junior
(orientador – PPGA/UFES)

Prof.^a Dr^a Gisele Barbosa Ribeiro
(membro interno – PPGA/ UFES)

Prof. Dr .Gelson Santana Penha
(membro externo – PPGCOM Anhembi Morumbi)

Este trabalho é interamente dedicado aos meus pais, Maria e José, pessoas que eu amo e respeito profundamente; à Júlia Paternostro, meu amor e companheira nessa e outras caminhadas; e ao querido Erly Vieira, que confiou em mim de forma generosa e paciente.

AGRADECIMENTOS

Professores do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES dos anos 2014 e 2015. Professores da Graduação em Artes Plásticas dos anos 2005-2011. Colegas de turma e demais funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes.

Professores que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca examinadora, Gelson Santana Penha e Gisele Barbosa Ribeiro. Capes, pela bolsa concedida a partir de Abril 2014.

Meus grandes amigos e companheiros que fiz através do punk e seu amplo leque de manifestações na música, nos filmes, nos livros, nos quadrinhos, nas artes, nos fanzines. A todos aqueles que carregam através de suas ações o desejo de mudar as engrenagens do mundo, mesmo que, em pequenas esferas. Em especial integrantes das bandas Morto Pela Escola e Zero Zero, Alex Vieira, Léo Aranha, Renzo Coimbra (parceiro nas traduções e entendimento do inglês), Juliano Enrico, Gabriel GQ, Lucas Bonini e Chico Cuíca; do grupo Camarão Filmes & Ideais Caóticas, Guido Imbroisi e Alexandre Brunoro; da gravadora Laja Records e Fábio Mozine; do extinto coletivo UDU, Matheus, Heitor, Cabron, Pelé, Léo Prata, Lucas Klitzke e Paulinha.

Ao meu irmão Rogério, que sendo mais velho sempre me serviu de referência e inspiração. A todos os tios, tias e primos. Minha avó materna Iolanda. Meus sogros Raquel e Júlio, por todo acolhimento e carinho recebidos e devidamente guardados no coração.

A todos os amigos de longa data, de dez, quinze, vinte anos. Vocês são importantes demais. Aos artistas Victor Monteiro, Gabriel Borem, Julio Tigre, Vinicius Guimarães, Thais Apolinário, Fábio Pirata, Gabriel Gabiru, Lando, Didico, Tom Boechat, Lincon Guimarães, Ludmilla Cayres, Alê Bertolli, Kain Azoury, Margareth Galvão. Aos irmãos do Grupo Z de teatro, em especial Daniel Boone, Dinho e Carlinha.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar uma série de produções cinematográficas oriundas do ambiente punk americano e inglês, entre os anos 1975 – 1990, a partir de reflexões relativas a seus aspectos políticos, econômicos, estéticos e comparecimento da corporeidade punk. Busca, primeiramente, entender as relações econômicas-estéticas que percorrem a história do punk e suas manifestações, que assumem uma agenda de divergência a cultura *mainstream* e ao capitalismo. A dissertação procura estabelecer nexos entre cinema, elementos estéticos punks e seus compromissos a partir de filmes agrupados em três tendências: *No Wave Cinema*, *Cinema Of Transgression* e *Cinema Punk Inglês*, ao mesmo tempo em que confirma a inseparabilidade entre política, economia e estética, considerando que essas obras cinematográficas tornam possível o acesso à experiência do punk ainda de um ponto de vista atual. Para isso, são importantes autores como Stacy Thompson, Jacques Rancière, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari, que ajudarão na articulação teórica dessas concepções. Nesse mesmo sentido, através de contribuições de David Le Breton, Jim Ellis e Nízia Villaça o trabalho tem a intenção de evidenciar as possíveis estratégias de utilização do corpo como suporte simbólico cinematográfico e no movimento punk.

Palavras-chave: Cinema Punk, Punk, Economia, Faça Você Mesmo, Estética, Subcultura.

ABSTRACT

This research aims to analyze a number of film productions coming from the American punk and English environment, between the years 1976 - 1990, from reflections on their political, economic, and aesthetic appearance of corporeality punk. Search, first, understand the economic-aesthetic relations that run through the history of punk and its manifestations, which assume a divergence agenda to mainstream culture and capitalism. The dissertation tries to establish links between cinema, punks aesthetic elements and commitments from grouped films in three trends: No Wave Cinema, Cinema Of Transgression and Cinema Punk English, while confirming the inseparability of politics, economy and aesthetics, whereas these films make it possible to access punk experience even from a current point of view. For this, are important authors as Stacy Thompson, Jacques Rancière, Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Felix Guattari, which will help in the theoretical articulation of these concepts. In the same way, through contributions from David Le Breton, Jim Ellis and Nízia Villaça work intends to highlight the possible body using strategies such as film and symbolic support of the punk movement.

Keywords: Cinema Punk, Punk, Economy, DIY, Aesthetic, Subculture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fanzine PUNK, nº 1, Janeiro de 1976.	43
Figura 2 - Fanzine Sniffin` Glue, nº 1, Julho de 1976.....	44
Figura 3 - Fanzine <i>Sideburns</i> (1977).....	85
Figura 4 - Pat Place uma das personagens entrevistadas em <i>Guerrilla Talks</i>	106
Figura 5 - Lydia Lunch e Pat Place em <i>She Had Her Gun All Ready</i>	107
Figura 6 - Personagem Rico (Duncan Hannah) em <i>Unmade Beds</i>	108
Figura 7 - Lydia Lunch em <i>Rome '78</i> (James Nares, 1978).	109
Figura 8 - Da esq. Eric Mitchell, Anya Philips, Steve Mass e Patti Astor em <i>Kidnapped</i>	110
Figura 9 - Cena onde uma Punk é forçada a comer um rato em <i>They Eat Scum</i> . ..	111
Figura 10 - Nick Zedd à esquerda em <i>Whoregasm</i> (1988).....	124
Figura 11 - Da esquerda para direita: <i>Normal Love</i> (Jack Smith ,1963), <i>Lucifer Rising</i> (Kenneth Anger, 1972) e <i>Menstrual Envy</i> (Nick Zedd, 1992).	125
Figura 12 - Lydia Lunch em <i>The Right Side Of My Brain</i> (1984).....	127
Figura 13 - A gangue punk formada pelas personagens: (da esq.) Bod, Crabs, Miss Amyl Nitrate, Chaos.....	132
Figura 14 - Diretor João Carlos Rodrigues em cena mandando seu recado ao público.	152
Figura 15 - Personagens Arkham e Escobar no porão do Casarão.	155
Figura 16 - Visão subjetiva da câmera de Don Letts em <i>Punk Rock Movie</i>	165
Figura 17 - Ray Gange (cuspindo) em <i>Rude Boy</i>	169
Figura 18 - Amyl Nitrate (Jordan) em <i>Jubilee</i>	170
Figura 19 - Personagens Amyl Nitrate Nitrate, Mad (com a faca) e Bod em <i>Jubilee</i>	171
Figura 20 - Frame do filme <i>Why Do You Exist?</i>	174

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. UMA JORNADA PUNK	18
2.1 O CONCEITO TRANSITÓRIO DO PUNK	18
2.2 PUNK E SUA ECONOMIA	26
3. O PUNK E SUA HISTÓRIA	48
3.1 ANTECEDENTES	48
3.2 PUNK AMERICANO	54
3.3 PUNKS BRITÂNICOS	68
3.4 PUNK BRASILEIRO	77
4. EM BUSCA DO CINEMA PUNK	82
4.1 PUNK NO CINEMA OU CINEMA PUNK?	82
4.2 ANTECEDENTES DO CINEMA PUNK	88
4.2.1 O cinema underground norte-americano	88
4.3 OUTROS ANTECEDENTES	95
5. O CINEMA PUNK: VERTENTES, CINEASTAS E FILMES	100
5.1 NO WAVE CINEMA	100
5.2 CINEMA OF TRANSGRESSION	110
5.3 CINEMA PUNK INGLÊS	130
5.4 BREVES APROXIMAÇÕES ENTRE O CINEMA PUNK NORTE-AMERICANO, O BRITÂNICO E O <i>CINEMA OF TRANSGRESSION</i> .	135
5.5 <i>NEW PUNK CINEMA</i> : EXISTE UM NOVO CINEMA PUNK?	142
5.6 EXISTE UM CINEMA PUNK BRASILEIRO?	146
6. O CORPO CINEMATOGRAFICO PUNK	162
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187

1. INTRODUÇÃO

No ano de 2012, tive a oportunidade de dirigir meu primeiro curta-metragem: *Confinópolis – a terra dos sem-chave*. Isso se deu através de uma lei de incentivo, que dava um aporte financeiro de R\$ 5.000,00 para a manutenção de um núcleo criativo jovem. O grupo em questão era a *Camarão Filmes & Ideias Caóticas*, que surgiu como uma brincadeira, quando eu e alguns amigos na idade aproximada de 16 a 18 anos nos reuníamos para fazer filmes com uma câmera VHS. Havia com isso apenas a pretensão de concretizar uma ideia, um entretenimento para nós e amigos próximos. Era uma época de descobertas onde nosso tempo era dividido entre ir à escola, andar de skate, ir à praia, vagar pelas ruas, ouvir som e ir a shows. A música que ouvíamos era rock e suas vertentes mais agressivas como o punk, o hardcore e o metal. De alguma maneira, o convívio com o som e o ambiente punk nos influenciou profundamente, ao ponto de montarmos nossas próprias bandas e organizarmos nossos próprios shows. E foi assim que também começamos a fazer nossos filmes, que seguiam um processo rústico e simples de filmagem: roteiros inventados na hora, trilha sonora tocando direto na cena, figurinos com as roupas dos pais, edição feita através de dois vídeos cassetes, tudo analógico sem nenhum recurso digital. As funções técnicas do processo de filmagem eram revezadas e todos exerceriam as funções de cinegrafista, ator, diretor, roteirista, maquiador e figurinista. Em 2012, a Camarão Filmes contava com a participação de quatro integrantes e, após dez anos afastados da câmera, retomávamos a empreitada de realizar filmes.

Os R\$ 5.000,00 pareciam um valor razoável para a realização de um curta-metragem. Mas, na realidade, esse orçamento foi bem escasso até mesmo para nosso contexto amador de realização. Isso se deve, também, as peculiaridades de *Confinópolis*, que possui uma história construída em torno de um universo próprio, onde todos os personagens não possuem rostos e sim fechaduras. O enredo é sobre um personagem sem nome, que começa a agir contra o patrulhamento e o totalitarismo imposto por um ditador chamado Fechadura Hernandez. Dessa forma, o personagem descobre que pode mudar sua realidade, libertando-se do aprisionamento de *Confinópolis*. O filme precisou de um figurino específico que conseguisse transmitir a ideia dessa outra realidade e, ainda, contou com a

construção de cenários distintos e efeitos especiais em cenas de ação. Além disso, teve a participação direta de quarenta e duas pessoas entre atores principais, figurantes e equipe técnica. Evidente que, com o recurso financeiro disponível, não foi possível remunerar os participantes do filme, contratar profissionais especializados e adquirir equipamentos de ponta. *Confinópolis* foi uma produção de baixo orçamento e equipe técnica bem reduzida.

Diferente dos primeiros vídeos realizados pela Camarão Filmes, que eram um passatempo adolescente, agora, intencionávamos fazer um curta-metragem que alcançasse um maior público, atingindo um novo patamar de excelência, utilizando nossos conhecimentos adquiridos na universidade e em experiências profissionais dentro de outras produções cinematográficas. Almejávamos fazer um filme com um tratamento estético e narrativo que conseguisse circular de maneira mais ampla. Sem recursos suficientes e contando com uma equipe de apenas quatro pessoas, que acumulavam as principais funções na produção. *Confinópolis* dispôs do apoio de amigos e familiares que foram convidados a exercerem cargos na equipe como: atuar, operar câmera, produzir set de filmagem, fazer still fotográfico, emprestar objetos de cena e até mesmo ceder à própria casa como locação. Recursos audiovisuais como o alto contraste em preto e branco e a falta de diálogos no filme, e uma voz em *off* em primeira pessoa presente na maior parte do filme, ajudaram o curta a ter uma estética crua, dentro do contexto desejado, reforçando o enredo além de “esconder” possíveis falhas técnicas por falta de recursos, como a iluminação precária e a falta de um bom equipamento de captação sonora.

Todos esses elementos levantados aqui, desde o enredo da história, aspecto amador do filme, baixo orçamento, falta de técnica, pessoas inexperientes compondo a equipe, até o alto contraste em preto e branco da imagem, o som estourado construído numa pós-edição e o nosso próprio contato com o universo punk me fazem supor que *Confinópolis* é um filme punk. Mas isso não passa de uma dedução que desponta inúmeras questões. O que faz um filme ser punk? Existe um cinema punk? Se sim, quais seriam os aspectos estéticos que definem esse cinema? Ainda há filmes punks sendo realizados? Há cineastas especificamente punks?

Este trabalho, intitulado *Metamorfoses do Cinema Punk (1975-1990)*, surge a partir desse contato inicial com o universo do punk e tenta delinear aspectos estéticos, baseados na economia do punk que incidem em sua produção audiovisual. Essa análise concentra-se nos filmes punks surgidos entre os períodos de 1975 a meados dos anos 1990, que abrangem três vertentes cinematográficas: *No Wave Cinema*, *Cinema Of Transgression* e *Cinema Punk Inglês*, colocados aqui sob a mesma luz do cinema punk.

A questão de demarcação de períodos históricos e recortes temporais são sempre problemáticos em qualquer história cultural. O curador Carlo McCormick, responsável pela exposição *Downtown Art Show (1974-1984)*, realizada em 2006, em Nova Iorque, coloca como ponto final de seu contorno sobre a cena artística independente da cidade, o ano de 1984, ano que a AIDS começou a crescer em um ritmo alarmante no mundo. Existem alguns motivos para McCormick ter escolhido essa data, mas talvez, o motivo maior, segundo Joan Hawkins (2015), tenha sido a descoberta do circuito artístico da alta cultura sobre os artistas do centro de Nova Iorque. Em 1984, Mary Boone começou a vender uma pintura de Jean-Michel Basquiat por até \$ 20.000,00 e foi o ano que Gordon Matta-Clark quebrou um cais abandonado no *Cansevoort Street*. Hawkins em seu livro *Downtown Film e Tv Culture 1975-2001* (2015), aborda a cena artística de Nova Iorque e prefere adotar sua abordagem entre os anos de 1975 a 2001. O ano de 2001 é marcado pelos atentados terroristas do dia de 11 de Setembro, segundo autor, o marco definitivo de uma mudança cultural na cidade.

Como nossa análise tem como foco a produção audiovisual constituinte de uma relação íntima com o punk, colocamos nosso recorte do ano 1975 – 1990, sendo o ano de 1975, o ano de lançamento do filme *Blank Generation* (Amos Poe, 1975), e 1990 um período aproximado, em que se constata uma mudança estética no cinema punk e uma fragmentação dessa produção. A partir da análise das obras, das entrevistas de diretores punks e textos do *Cinema Of Transgression*¹ é possível notar no fim dos anos 1980 uma influência das novas tecnologias de captação e edição de filmes como o VHS (*Video Home Studio*), desdobrando aumento nas possibilidades

¹Ver SARGEANT, Jack. **Deathtripping**: The Extreme Underground. Nova Iorque, EUA. Ed. Soft Skull Press. 2008.

de experimentação no campo do vídeo e do número de realizadores audiovisuais, diluindo e fragmentando a produção de filmes punks.

Sob circunstâncias similares, podemos traçar uma perspectiva para a produção audiovisual londrina, onde foi possível mapear, através das fontes de pesquisa, filmes punks ingleses a partir do ano de 1977, indo até meados de 1981. O motivo para a dificuldade de se encontrar outras produções pode ser justificado pelo fracionamento do punk após o ano de 1979, onde muitos críticos (principalmente musicais) o colocam como um movimento superado. Outras causas podem ser atribuídas por uma soma de razões, como, a proliferação da AIDS, o processo de gentrificação² dos principais bairros do centro da cidade, o vício em drogas - como a heroína, o acesso às novas tecnologias de produção audiovisual, tudo transcorrendo para uma desagregação da cena artística suburbana londrina e nova iorquina no fim dos anos 1980.

Antes de entrarmos mais densamente na pesquisa é preciso esclarecer alguns pontos teóricos para situar o leitor. O termo *estética*, que comparece no trabalho e conduz a pesquisa, se alinha ao pensamento do filósofo francês Jacques Rancière sobre estética e seus nexos com a política. Rancière recusa a dicotomia entre política e estética, reconhece a imbricação constitutiva de ambas, para ele no suporte da política existe uma “estética”. Rancière enfatiza que isso não pode ser confundido com a “estetização da política” própria a “era das massas”, de que fala Walter Benjamin, mas numa aproximação com o sentido de Kant, revisitado por Foucault, como um sistema de formas determinados a criar sentidos (*a priori*). A *estética* no pensamento de Rancière não possui um único significado, em sentido específico, diz intimamente respeito à arte (embora não se confunda, convém notar, como uma teoria da arte). Nas palavras do autor (Rancière, 2009, p. 32): “A noção de estética não remete para uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Ela remete propriamente para o modo de ser específico do que é do âmbito da arte, para o modo de ser dos seus objetos.” Em outros termos:

² A palavra gentrificação (do inglês *gentrification*) pode ser entendida como um processo de mudança imobiliária, nas formações residenciais e padrões culturais, sejam de um bairro, região ou cidade. Esse processo envolve indispensavelmente a substituição de um grupo por outro com maior poder aquisitivo em um determinado espaço e que passa a ser visto como mais qualificado que o outro. “[...] um fenômeno físico, econômico, social e cultural.” (HAMMET, apud BIDOU-ZACHARIASEN, 2006, p.23).

Estética, quanto a mim, não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desdobra a propósito das coisas da arte e que se prende com dizer em que é que elas são coisas de pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 12).

Esse conceito de estética de Rancière é solicitado para pensarmos a estética do punk. Muitos comentadores do punk como, por exemplo, Greil Marcus em seu livro *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (2009) descreve o punk e suas consequências usando-se da estética e frequentemente de categorias idealizadas. Marcus situa o punk como herdeiro de uma força desestabilizadora transcendente que percorre a história através de diversos movimentos artísticos e culturais. Sem dúvida, pesquisas como essas de Marcus e de outros como Dick Hebdige e Tricia Henry, que exploram a estética do punk, contribuem de forma significativa ao contínuo projeto de estudos culturais. Mas devemos fazer ressalvas, pois tendo o conceito de estética de Rancière em mente, onde estética não só diz respeito às aparências, mas manifesta um modo de pensamento, o que esta por trás de toda estética do punk é sua posição crítica, principalmente ao sistema capitalista.

Seguindo esse parâmetro, Stacy Thompson, em seu livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), orienta sua pesquisa através da investigação materialista econômica e estética do punk de maneira a formular modos nos quais o punk duplamente resiste e recebe resistência pelo capitalismo. Algo ausente nos trabalhos mais críticos sobre o punk, aos quais tivemos acesso durante a pesquisa. O que Thompson nos indica, assim como Rancière, é que as questões estéticas não vêm separadas, são reflexos e desdobramentos de pensamentos, ações e intenções. Segundo Thompson, dentro do punk a estética não pode ser separadas das questões econômicas. Onde as preocupações econômicas do punk acham expressões em suas formas estéticas, e as formas estéticas retratam e incidem sobre a economia.

Tudo que envolve o punk pode ser compreendido como uma série de problemas que se desenvolvem a partir da contradição entre a estética e a economia, entre o punk, entendido como uma pluralidade de produções e práticas culturais comprometidos com o âmbito estético, e o capitalismo e o mercado, como um campo econômico e uma forma

econômica pela qual os punks descobriram que operam.³ (THOMPSON, 2004, p.2, tradução nossa)

O punk apresenta várias textualidades desde seu surgimento. De 1973, em Nova Iorque, até os dias de hoje, o punk possui uma multiplicidade de cenas⁴ espalhadas por todo o globo. É problemático estabelecer uma “estética punk” de maneira categórica, que possa ser usada através de toda a história do punk, por isso, a melhor tentativa de descrever o punk em termos estéticos têm sido focar não o punk como um todo, mas através de cenas isoladas, como por exemplo, o punk americano nova-iorquino, ou, o punk londrino. Locais ligados ao início do punk, que são constantemente abordadas por críticos, historiadores e pesquisadores. Dentro dessas cenas de Nova Iorque e Londres é que surgem os primeiros filmes punks.

Dessa forma, podemos dizer que o punk tem sempre suas formas estéticas e econômicas construídas em oposição e resistência ao capitalismo e ao comércio, tendo isso como sua condição universal. Esse é o fio condutor que nos faz imergir numa verdadeira *Jornada Punk* (capítulos 2 e 3), numa tentativa de tatear a história do punk, suas diversas abordagens e manifestações, que focam a produção musical, artística, da moda e dos gestos. Intencionamos mostrar a rede complexa de relações que o punk se enquadra, divergências conceituais, abordagens distintas e, inclusive, aproximações nas visões de autores que se debruçaram a falar sobre o assunto, como Clinton Heylin, Craig O'Hara, Tricia Henry, Greil Marcus, Dick Hebdige, Jon Savage, Simon Reynolds, Roger Sabin, Antônio Bivar, Helena Abramo, Janice Caiafa e Silvio Essinger, em obras de origem acadêmica ou popular. A partir da visão da maioria desses autores, desejamos focar a história do punk, a partir de suas relações estéticas e econômicas. Teremos como base o trabalho sobre economia do punk, *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), do autor Stacy Thompson, que determina dois períodos históricos para o punk através de parâmetros econômicos e estéticos: o início do punk (*early punk economics*) entre os

³ No original: “The entire field of punk can be understood as a set of problems that unfold from a single contradiction between aesthetics and economics, between punk, understood as a set of cultural production and practices that comprise an aesthetic field, and capitalism and the commodity, an economic field and an economic form which punks discover that they must operate.”

⁴ No glossário do livro *A Filosofia do Punk* (2005) de Craig O'Hara, “cena” significa : “Uma das palavras mais pronunciadas pelos punks, designa o ambiente em que estes circulam. Assim a ‘cena’ é composta pelas casas onde acontecem os shows, pelas lojas que vendem discos punks, pelas distros que distribuem material punk e, obviamente, pelos próprios punks, como na expressão ‘fulano(a) faz parte de certa cena’”. (p.185)

anos de 1973-74 a 1977 e sua segunda etapa (*late punk economics*) em meados 1978/1979 até os dias de hoje.

Thompson nos ajudará a entender esse importante parâmetro, e desse modo, buscaremos um cinema originalmente punk (capítulo 4 e 5), diferenciando-o de filmes que simulam aspectos estéticos/formais do movimento. Nesse rastreio, somos confrontados com três grupos cinematográficos: *No Wave Cinema*, *Cinema Of Transgression* e *Cinema Punk Inglês*, oriundos do ambiente punk. A investigação sobre as obras audiovisuais de diversos diretores, como Beth e Scott B, Vivienne Dick, Amos Poe, Eric Mitchell, Don Letts, Derek Jarman, David Mingay, Jack Hazan, Nick Zedd, Richard Kern, João Carlos Rodrigues e Petter Baiestorf, sob a perspectiva da forma, do modo de produção, das temáticas, das intenções, nos ajudará a entender os entrelaçamentos, assim como compromissos dessas produções e realizadores com o punk.

Outro ponto abordado sobre os filmes punks é a sua ligação com escolas cinematográficas que o antecedem, como a *Nouvelle Vague* Francesa, Cinema Underground Americano e os filmes *exploitation*. Com base em autores como Duncan Reekie, Jim Hoberman, Jonathan Rosenbaum e depoimentos de diretores punks, insinua-se que o cinema punk não representa uma ruptura significativa com esses movimentos, tendo similaridades estéticas, orçamentárias e de objetivos.

O corpo no punk (capítulo 6) é suporte de manifestos e é percebido no movimento através de alterações físicas ou através de sua moda. Esse corpo, carregado de simbologias e significados, será analisado sob uma ótica do comparecimento no suporte fílmico do que entendemos serem filmes punks. Supomos que o corpo cinematográfico punk, apesar das nuances em sua abordagem nos filmes, possa trazer considerações importantes no que diz respeito à economia, política e militância punk. Para essa análise nos apoiaremos nas pesquisas do sociólogo e antropólogo, David Le Breton e suas obras *A sociologia do corpo* (2007), *Sinais de Identidade* (2004), *Antropologia Del Cuerpo y Modernidad* (2002) e *Adeus ao Corpo* (2015).

2. UMA JORNADA PUNK

2.1 O CONCEITO TRANSITÓRIO DO PUNK

Uma definição do que seria o movimento, de maneira definitiva e unificada, se mostra uma tarefa difícil. O punk mudou e tem mudado desde seu surgimento. Além disso, se manifestou através de diferentes formas incluindo música, cinema, literatura, quadrinhos, moda e comportamento cotidiano, que juntos compõem o que podemos chamar de “universo punk” ou “projeto punk”.

Complexo também é estabelecer uma “estética punk” como um traço unificador. Inclusive, a melhor tentativa de descrever o punk em termos estéticos tem sido para muitos autores focar não no punk por inteiro, mas em uma análise de “cenas” isoladas como Londres e Nova Iorque, cidades ligadas às primeiras manifestações do movimento. Analisaremos mais adiante aspectos intrínsecos a cada uma dessas cenas em particular para assim compreender as intenções por de trás das escolhas estéticas do punk e as diferenças do desenvolvimento entre o punk em Nova Iorque e em Londres.

O punk não se restringiu apenas a esses dois polos, pois espalhou-se como um fenômeno mundial, encontrando adeptos em diversas partes do globo. Mas predominantemente os livros e textos acadêmicos, documentam principalmente o punk americano e londrino. Em comparação a essas primeiras manifestações do punk, havia poucas informações de cenas posteriores e outras associações do punk, quadro que vem sendo mudado atualmente. Após mais de 40 anos do seu surgimento, o punk continua despertando um profundo interesse em estudiosos, escritores e o público em geral. Diversos livros, filmes e documentários têm sido lançados recentemente com o punk como tema.

Por exemplo, trazendo para o contexto brasileiro, uma infinidade de livros recentes sobre o punk vem ganhando versões em português pela editora Ideal, como, por exemplo, biografias de bandas como os Ramones, *Na Estrada Com os Ramones* de Monte A. Melnick e Frank Meyer (2013) e da banda Dead Kennedys, em *Fresh Fruit*

for Rotting Vegetables - Os primeiros anos, de Alex Ogg (2014). Há também relatos de quem fez parte da cena punk/hardcore de Washington, como pode ser visto em *Dance Of Days: duas décadas de punk na capital dos EUA*, de Mark Andersen e Mark Jenkins (2015). Outro tipo de registro é o de exposições de arte inéditas no Brasil como *I am a Cliché – Ecos da Estética Punk* (2011), no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), no Rio de Janeiro, que trouxe trabalhos de artistas como: Andy Warhol, Artsitein, Bruce Conner, David Lamelas, David Wojnarowicz, Dennis Morris, Destroy All Monsters, Jamie Reid, Linder, Peter Hujar, Robert Mapplethorpe e Stephen Shore. Além dessa exposição, o CCBB, do Rio de Janeiro abrigou uma mostra de obras audiovisuais referentes ao punk intitulada: *Pequenas histórias da vanguarda: Downtown New York* (2014).

Para iniciar essa discussão sobre o punk, tomaremos de empréstimo uma definição sucinta, que comparece nas primeiras páginas de *Punk Rock: So What?* (2002), de Roger Sabin, e, de maneira geral, resume as principais abordagens e características que a maioria da bibliografia sobre o punk traz:

Como a maioria dos leitores vai estar ciente: 'punk' é um conceito notoriamente amorfo. No entanto, tendo em conta que as palavras tendem a significar 'o que temos vindo a dizer', podemos voltar, em um sentido, para tentar corrigir alguns fundamentos. Assim, em um nível muito básico, podemos dizer que o punk foi / é uma subcultura melhor caracterizada como sendo parte juventude rebelde, parte afirmação artística. Ele teve o seu ponto alto de 1976 a 1979, e foi mais visível na Grã-Bretanha e Estados Unidos. Teve sua primeira manifestação na música – e, especificamente, no desafeto com o rock'n'roll de bandas como Sex Pistols e The Clash. Filosoficamente, ele não tinha 'agenda definida' como o movimento hippie que o precedeu, mas, no entanto, ficou reconhecido por certas atitudes, entre eles: ênfase em negacionismo (em vez de niilismo); uma consciência da política com base em classe (com uma ênfase na 'credibilidade de uma classe trabalhadora'); e uma crença na espontaneidade e 'faça você mesmo' ⁵ (SABIN, 2002, p. 2-3, tradução nossa)

⁵ No original: "As most readers will be aware, 'punk' is a notoriously amorphous concept. Yet, bearing in mind that words tend to mean 'what they've come to mean', we can work backwards—in a sense—to try to fix certain essentials. Thus, at a very basic level, we can say that punk was/is a subculture best characterized as being part youth rebellion, part artistic statement. It had its high point from 1976 to 1979, and was most visible in Britain and America. It had its primary manifestation in music—and specifically in the disaffected rock and roll of bands like the Sex Pistols and the Clash. Philosophically, it had no 'set agenda' like the hippy movement that preceded it, but nevertheless stood for identifiable attitudes, among them: an emphasis on negationism (rather than nihilism); a consciousness of class-based politics (with a stress on 'working class credibility'); and a belief in spontaneity and 'doing it yourself.'"

No punk podemos reconhecer tributos a matrizes consolidadas nas gerações anteriores, como o movimento hippie, em música, em literatura e comportamento de oposição ao sistema capitalista e alguns de seus alicerces como os valores familiares, a disciplina, a moral sexual, reivindicação a fazer as suas próprias escolhas. Há uma parcela de punks, não todos, e autores que sustentam que o punk seria uma ruptura, ao invés de apresentar-se como continuidade de um movimento jovem que lhe tenha sido anterior. Esse rompimento é marcado pela descrença de uma “reinvenção do mundo sobre outros princípios levantados pela vontade de prazer e beleza, de paz e amor, do investimento utópico.” (ABRAMO, 1994, p.43).

Assim, o punk é marcado por uma negação e oposição a essa geração que lhe antecedeu, procurando uma diferenciação: intenta uma quebra da monotonia, estagnação da cultura e invoca o espírito de mudança. Por isso aplica-se no punk o inverso do que a geração anterior trazia como proposta: o que era bom, paz e amor, dinheiro e saúde, reverteu-se em ruim, ódio e guerra, pobreza e doença. Assim como disse Marcus (2009) “[...] substituindo o trabalho com preguiça, estado com a reprovação, à-fama com infâmia, celebridade com obscuridade, profissionalismo com ignorância, civilidade com insulto [...]”⁶ (p.64, tradução nossa). O negacionismo punk revela os males da sociedade, onde se cria uma contradição entre o que se vende como imagem e o que acontece no real. Os punks eram principalmente garotos da classe trabalhadora dos subúrbios, vivendo um momento de desesperança: crise econômica, altos índices de desemprego e forte instabilidade social.

Para a maioria do punks, a música *pop* - música industrial corporativa - deve ser combatida, pois representa um conjunto de relações com a dinâmica e interesses capitalistas. O *rock*, por volta de 1970, estava em voga e representava os anseios de toda uma juventude, tendo ao seu lado uma gama de outras expressões culturais como o cinema, a literatura e as artes plásticas, que tinham as massas de jovens como alvos de uma indústria do lazer. Como Greil Marcus destaca, em seu livro *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (1989), nos anos 1970, “[...] tudo fluiu do *rock'n'roll* (moda, gírias, hábitos sexuais, hábitos de drogas, pose),

⁶ No original: “[...] replacing work with sloth, status with reprobation, fame with infamy, celebrity with obscurity, professionalism with ignorance, civility with insult [...]”

ou foi organizado, ou foi validado por ele”⁷ (MARCUS, 2009, p. 53, tradução nossa). A música punk, o punk rock, surge como reação àquilo que hoje chamamos de *classic rock* (e que inclui, entre outros, o hard rock, o *country rock* e o rock progressivo), caracterizado por um grande aparato empresarial e material num combo que incluía ainda a técnica apurada (virtuosismo), shows em grandes arenas, astros milionários e pretensa seriedade, além de uma representação da masculinidade já defasada em meados dos anos 70 – um *status quo* representado por nomes como Led Zeppelin e The Eagles, entre outros superastros. Todas essas características criavam um distanciamento entre os músicos e seu público, soando artificial, distante da realidade desses jovens, em geral suburbanos, desempregados ou em subempregos.

Ao contrário do *classic rock*, o punk rock, amparado pela ideia do *Do It Yourself*, intenta ser igualitário e encorajador, buscando uma música simples, rudimentar, com poucos recursos, que qualquer garoto com vontade de expressar-se e divertir-se poderia fazer. As bandas tocavam em pequenos clubes e palcos onde o público tinha a oportunidade de participar ativamente das apresentações. Esse modo de fazer música passava de novo a fazer sentido para os jovens no cotidiano das ruas, em suas experiências reais:

O que permanece irreduzível sobre esta música é o seu desejo de mudar o mundo. O desejo é patente e simples, mas que inscreve uma história que é infinitamente complexo - tão complexo como a interação dos gestos cotidianos que descrevem a forma como o mundo já funciona. O desejo começa com a necessidade de viver não como um objeto, mas como sujeito da história - a viver como se algo realmente dependesse de suas ações - e que a demanda se abre para uma rua livre.⁸ (MARCUS, 2009, p.5, tradução nossa)

Essa aspiração do punk de transformar o mundo pode ser interpretada como uma forte resistência ao capitalismo e à comodidade. Essa ideia é lançada por Stacy

⁷ No original: [...] everything flows from rock'n'roll (fashion, slang, sexual styles drug habits, poses), or was organized by it, or was validated by it.”

⁸ No original: “What remains irreducible about this music is its desire to change the world. The desire is patent and simple, but it inscribes a story that is infinitely complex – as complex as the interplay of the everyday gestures that describe the way the world already works. The desire begins with the demand to live not as an object but as a subject of history – to live as if something actually depended on one’s actions – and that demand opens onto a free street.”

Thompson, em seu livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), no qual ele indica que as questões econômicas e estéticas do punk são entrelaçadas e inseparáveis. Thompson diz que “[...] questões econômicas necessariamente irão conduzir e encontrar expressão em formas estéticas, e as formas estéticas também irão refletir e serem refletidas na economia”⁹ (THOMPSON, 2004, p.3, tradução nossa). A ética do Faça Você Mesmo (no original “*Do it Yourself*” – *DIY*) figura como um dos elementos principais do punk e serve como base desta dialética entre sua estética e sua economia. Estas considerações são importantes, pois evidenciam uma prática que atravessa as manifestações culturais do punk e se afasta exclusivamente de uma análise da semiótica do movimento como faz Dick Hebdige em seu ensaio *Subculture: The Meaning of Style* (1979). A relevância dessa observação sobre os aspectos econômicos e políticos pouco aparece nos trabalhos mais críticos sobre o punk.

Há uma conformidade, entre os autores estudados, de que o punk, por volta de 1979, se esgota ou se transfigura, formando novas associações (uma série de subculturas juvenis comumente incluídas no rótulo de “pós-punk”). Roger Sabin em seu livro *Punk Rock: So What?* (2002), nos fala sobre os motivos que marcam o período de 1978/1979 como a “morte” do punk. Isso vem da ideia de que o punk já havia perdido seu impacto inicial, tendo sido rapidamente absorvido pela indústria cultural, principalmente pela música e moda. Todas as principais bandas do punk haviam assinado com grandes gravadoras, muitos jovens punks perderam a crença no movimento. Sendo assim o punk foi superado em termos de adesão da juventude e repercussão midiática. Por exemplo, na Inglaterra, especificamente para os novos movimentos juvenis urbanos como a cena *Two Tone*, o *revival* do *Mod* e o *New Romantic*. A morte de Sid Vicious, baixista da banda Sex Pistols, por overdose, pode ser colocada como um marco simbólico dessa demarcação. A data também é conveniente, pois naquele ano ganhava a eleição na Inglaterra o governo conservador de Margaret Thatcher, com a promessa de pôr fim à crise econômica que se arrastava pela década inteira na Inglaterra. Paralelamente, Ronald Reagan assumia a presidência dos Estados Unidos, também conhecido por seu governo conservador.

⁹ No original: “[...] economic concerns will necessarily lead to and find expression in aesthetic forms, and aesthetic forms will both reflect and inflect economics.”

Mas se o punk realmente acaba em 1979, boa parte da história dele na verdade é posterior a essa data. Existem ramificações que surgem a partir de 1980 e florescem até hoje como: o *Street Punk*¹⁰ ou punk Oi!, um movimento que teve grande popularidade entre os jovens de classe trabalhadora na Inglaterra, e teve ramificações controversas rumo a ideias fascistas; o movimento anarco-punk, que tem como marco a banda *Crass* (1977-1984), que levou a política anarquista a sério, cujas ações foram um verdadeiro desafio as autoridades. Houve também os consideráveis desdobramentos na América como o *Hardcore*, no início dos anos 1980, um ritmo mais acelerado e ainda mais político do que o punk, que por sua vez gerou subvertentes como o *Straight Edge*, que primeiramente apareceu em Washington e teve seu auge entre 1981-1985. No início dos anos 1990 surgem outras progressões do punk, como o *Grunge* (Nirvana, etc.) e o *Riot Grrrl*¹¹, um movimento que discute a amplitude dos ideais punks para todos os gêneros e raças e que foi criticamente importante e agressivamente feminista, teve seu auge até por volta de 1997, mas assim como todas as outras ramificações do punk, perdura até hoje. Percebemos que essa demarcação de “morte” do punk é simbólica e, se fossemos levá-la em consideração deixaríamos de abordar a própria história do punk brasileiro, que só vai comparecer com força em meados dos anos 1980.

Assim, autores como Jon Savage, Greil Marcus, Tricia Henry, Dick Hebdige, oferecem enriquecedoras informações sobre a semiótica do punk e identidade de grupo, referem-se ao período inicial do punk que adotamos ser aproximadamente entre 1973-1977¹². De acordo com nosso trabalho, há uma parte da tradição do punk que nunca foi totalmente cooptado, e desenvolveu-se de ações que ainda prosperam. *Metamorfoses do Cinema Punk (1975-1990)* traz como proposta a análise da manifestação do punk no meio audiovisual e acreditamos que as perspectivas estéticas trazidas por esses autores sobre o início do punk são consideráveis contribuições para esse entendimento.

¹⁰ Para um aprofundamento no assunto indicamos a leitura de *Espírito de 69: A Bíblia do Skinhead* (1993), de George Marshall.

¹¹ Para um aprofundamento no assunto indicamos a leitura de *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now* (2007), de Nadine Monem.

¹² Muitos autores referem-se ao punk de 1973-1975, nos EUA, como um período pré ou proto-punk, considerando apenas sua manifestação a partir de Londres por volta do ano 1976. Propomos, assim como Stacy Thompson (2004) que o punk pode ser dividido em dois períodos históricos, baseado em sua análise econômica: *early punk economics* (1973-74 a 1977) e *late punk economics* (1978/1979).

De modo rápido, já que faço um desenvolvimento mais aprofundado nas outras subdivisões do capítulo, podemos tratar a estética punk como sendo heterogênea, uma combinação de diversos elementos retirados de toda uma gama bens de mercado e de grupos juvenis transgressores. Por isso há complexidade em traçar e definir uma estética punk. Dick Hebdige (2002), baseado-se no punk inglês, esmiúça o movimento, apontando conexões entre elementos do estilo punk e outros conjuntos culturais que lhes antecederam, como o *Glitter Rock* e principalmente David Bowie, entrelaçamentos de elementos do “proto-punk” americano das bandas Ramones, os Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell e de bandas londrinas de *Pub Rock* (como The 101-ers e The Gorillas) que eram inspiradas pela subcultura *Mod* dos anos sessenta. O punk também, para Hebdige, trouxe elementos de um *revival* da música dos anos quarenta e de bandas de *Rock* e *Blues* surgidas na região de Canvey Island e Southend (Dr. Feelgood e Lew Lewis), assim como, do *Soul* e da música Reggae. Após essas indicações, Hebdige avança listando cada aspecto de cada uma dessas vertentes culturais como sendo apropriado pelo universo punk.

De forma não surpreendente, o resultado dessa mistura era instável: todos esses elementos constantemente ameaçavam se separar e retornar às suas fontes de origem. O *Glam Rock* contribuiu com o narcisismo, niilismo e a confusão de gênero. O punk americano ofereceu a estética minimalista (como por exemplo, ‘*Pinhead*’ dos Ramones ou ‘*I Stupid*’ do Crime), o culto às ruas e uma propensão à violência contra si.

O Northern Soul (uma subcultura genuinamente secreta da classe trabalhadora jovem dedicada às danças acrobáticas e soul americano dos anos 60 acelerado, cujo centro eram clubes como o Wigan Casino) trouxe uma tradição subterrânea de ritmos rápidos e bruscos, danças individuais e anfetaminas; o reggae, com sua aura de identidade proibida, exótica e perigosa, com a consciência, o medo e o estilo ‘descolado’. O R’n’B nativo reforçou a audácia e velocidade do Northern Soul, levando o rock de volta às raízes e contribuindo com o desenvolvimento de uma iconoclastia, uma persona britânica e extremamente seletiva com a apropriação de elementos da herança do *Rock’n’Roll*. Esta aliança improvável de diversas, e superficialmente incompatíveis tradições musicais, misteriosamente ocorreu dentro do punk, obtendo ratificação num igualmente estilo eclético de se vestir que reproduziu a mesma cacofonia estética¹³ (HEBDIGE, 1979, p. 25-26, tradução nossa).

¹³No original: “Not surprisingly, the resulting mix was somewhat unstable: all these elements constantly threatened to separate and return to their original sources. Glam rock contributed narcissism, nihilism and gender confusion. American punk offered a minimalist aesthetic (e.g. the Ramones’ ‘Pinhead’ or Crime’s ‘I Stupid’), the cult of the Street and a penchant for self-laceration. Northern Soul (a genuinely secret subculture of working-class youngsters dedicated to acrobatic dancing and fast American soul of the 60s, which centers on clubs like the Wigan Casino) brought its subterranean tradition of fast, jerky rhythms, solo dance styles and amphetamines; reggae its exotic

Hebdige nos conduz por sua investigação através das peculiaridades de cada um desses grupos, ajudando-nos a decifrar sinais adotados pelo punk. Em outro rumo, também há uma série de pesquisadores que analisaram o punk através de uma relação com os movimentos de vanguarda como Dada e o Surrealismo. Entre eles destacam-se os trabalhos de Tricia Henry e Greil Marcus. Não é difícil encontrar contatos e afinidades entre o punk e as artes, basta rever personagens importantes do movimento e constatar que alguns desses eram oriundos de escolas de artes, como as bandas The Clash, Patti Smith, Malcom McLaren, que foi empresário e fundador dos Sex Pistols, até antecessores que comprovadamente foram inspiração para os punks, como The Who e Velvet Underground. Muitas das estratégias adotadas pelos punks de maneira consciente ou não, possuem afinidades com as ações e intenções lançadas por essas vanguardas.

Sob o aspecto das artes gráficas, Jon Savage e Johan Kugelberg, no recente livro *Punk: an aesthetic* (2012), trazem uma compilação de fotos e artes (fanzines, flyers, posters, roupas e artes de discos) desde o movimento pré-punk em 1971 até recentes manifestações de uso da estética punk pela publicidade que estampa roupas de grifes famosas. Nesse rico material, observarmos a existência de uma uniformidade visual, material e técnica. Não é difícil notar a semelhança desses produtos expostos durante todo o livro com os materiais lançados muito antes pelos movimentos Dada e Surrealista, através da técnica da colagem, a tipografia, métodos de impressão populares assim como a apropriação de materiais gráficos acessíveis e descartáveis como panfletos publicitários, revistas, livros, revista em quadrinhos. A qualidade desses artefatos é efêmera, instável e barata.

As colagens punk variam em suas atitudes, do absurdo dadaísta até a 'perfuração de outra realidade' do surrealismo. Nem todas as colagens punks se encaixam nas categorias do dadaísmo ou surrealismo, mas apesar da variedade de estilos envolvidos, todos eles têm uma coisa em comum: eles inserem objetos familiares em relações não familiares,

and dangerous aura of forbidden identity, its conscience, its dread and its cool. Native rhythm 'n blues reinforced the brashness and the speed of Northern Soul, took rock back to the basics and contributed a highly developed iconoclasm, a thoroughly British persona and an extremely selective appropriation of the rock 'n roll heritage. This unlikely alliance of diverse and superficially incompatible musical traditions, mysteriously accomplished under punk, found ratification in an equally eclectic clothing style which reproduced the same kind of cacophony on the visual level."

mudando o significando através de uma mudança de contexto.¹⁴ (HENRY, 1989,p.3, tradução nossa)

O punk pode ser entendido como um conjunto de produções e práticas culturais que compõem um campo estético que se relaciona de forma crítica ao mercado e ao sistema capitalista. Problematisando essas relações estéticas e econômicas em diferentes momentos e contextos, talvez o embate contra as práticas comerciais das grandes gravadoras musicais, através do punk rock e de bandas punks, tenha sido quando o movimento melhor entendeu o papel deles mesmos como oposição ao capitalismo. O punk serviu como catalisador para indivíduos e grupos em busca de respostas, direção ou para simplesmente entretenimento, proporcionando aberturas a novas perspectivas.

2.2 PUNK E SUA ECONOMIA

Por toda a pesquisa vemos que, dentro do punk, a estética e a economia são entrelaçadas, sendo difícil analisá-las separadamente. Tendo isso em mente, faremos uma revisão histórica do punk com foco em sua economia, tendo como base os estudos de Stacy Thompson, em seu livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004). Segundo Thompson, levando em consideração apenas a economia do punk, podemos demarca-lo em dois momentos: o seu início (*early punk economics*), que abrange os primeiros anos do punk, por volta de 1973/1974 a 1977, e seu segundo momento (*late punk economics*), que se inicia a partir de 1978 até os dias de hoje.

Entre os anos de 1973-1974 e 1977, o início da economia do punk, segundo Thompson, é o período que o vetor estético do punk seria mais incorporado ao movimento do que as preocupações econômicas. Thompson justifica isso através de uma análise das primeiras cenas punks de Nova Iorque e Londres, exemplificadas por duas bandas de cada local, respectivamente: Ramones e Sex Pistols. Elas serão

¹⁴ No original: "The punk collages varied in their attitudes from the absurdity of dada to the 'piercing through of another reality' of surrealism. Not all punk collage fits into the categories of Dadaism or surrealism, but despite the varying styles involved, they all have one thing in common: they familiar objects into unfamiliar relationships, changing meaning by shifting context."

analisadas por nós mais adiante, em seus contextos específicos. No Livro de Thompson, essa análise comparece logo em seu primeiro capítulo: “*Let’s Make a Scene*”, de seu livro *Punk Productions* (2004). De uma maneira geral, o foco do exame de Thompson se concentra especificamente na música e em uma forte aspiração social do punk em criar uma comunidade.

Para Thompson, as escolhas estéticas das primeiras manifestações do punk em Nova Iorque e Londres, apesar de se relacionarem com questões econômicas, significam uma contundente vontade social. Os primeiros punks tentam criar um espaço, um senso de comunidade não governado pelo dinheiro, e se esforçam para situar eles mesmos como participantes ativos ao amplo controle dos meios de produção, exercido pelas grandes gravadoras. Assim, o punk almejou democratizar os meios de produção, colocando em prática o *Do It Yourself* (DIY). Por isso, a música punk, em oposição à música vigente no período, como, por exemplo, o rock progressivo do Pink Floyd, era simples, sem o uso de solos e de fácil execução. Para Thompson, a primeira situação econômica nascida do punk, considerando as cenas inglesa e americana, seria sua oposição à música comercial.

Para a sua argumentação, Thompson baseia-se no livro de Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the of Rock’n’Roll* (1981), que traz um relato minucioso sobre o desenvolvimento da música pop, e tem como eixo as raízes da música rock e as constantes mudanças dos processos de gravação e distribuição. Segundo o livro de Frith, a geração dos *baby-boomer* e sua capacidade de consumo que floresceu na década de 1970, injetou uma grande quantidade de dinheiro que circulou através da música rock industrial. Isso fez com que surgisse uma maior divisão do trabalho que agora não envolviam somente profissionais da área musical, mas uma série de outros trabalhadores de outras especialidades como promotores, publicitários, gestores, distribuidores, produtores, técnicos, designers, etc. (FRITH, 1981, p.137)

Com o extensivo encarecimento para se produzir albuns de rock, as maiores gravadoras começaram a dominar o mercado, criando ou adquirindo uma completa gama de meios necessários à produção do rock: eles adquiriram suas próprias instalações de produção; estabeleceram seus próprios distribuidores que forneciam

principalmente seus produtos; tornaram-se as principais editoras de música, comprando antigos catálogos de pequenos selos; investiram e difundiram amplos processos tecnológicos que hoje estão disponíveis através dos *home studios* e também de alguns instrumentos elétricos. Tornando-se um setor verticalmente integrado e, desse modo, expandindo seu controle através de uma ampla gama de setores da produção, as *majors* (grandes gravadoras) poderiam, através do mercado e da concorrência, controlar os pequenos produtores. Ou seja, colocando-os para fora dos negócios ou incorporando-os. Isso acabou acontecendo em muitas oportunidades. Simon Frith considera que:

[...] até o final da década de 1970 [...] as principais empresas dos EUA (CBS, RCA, WEA, MCA, PolyGram e Capitol) foram responsáveis por mais de 90 por cento do mercado de gravações em termos de volume e de vendas; os 'independentes' tiveram uma participação menor do que em qualquer momento desde o início da década de 1950."¹⁵ (FRITH, 1981, p.138, tradução nossa).

Na Inglaterra tínhamos uma situação equivalente, só que com outras empresas: EMI, Decca, Pye, Phonodisc, CBS, e RCA.

Frith argumenta que músicos desapontados com custos proibitivos de produção da música comercial e com o sentimento de bloqueio aos meios industriais de produção musical, na Inglaterra no fim dos anos 1970, rebelaram-se e foram responsáveis por uma "[...] explosão de produções e música rock independente [...]"¹⁶ (FRITH, 1981, p.138, tradução nossa) assim surge o punk rock. Para Frith (1981), o punk rock tonou-se possível com os mais básicos instrumentos de produção de música, tornando-se barato e acessível.

Segundo Frith, enquanto os custos de gravação das *majors*, com sua tecnologia e sofisticação, aumentavam o valor dos albúms, músicos começam a seguir o caminho inverso, gravando de maneira mais barata e rústica em rolos de fita de quatro canais (1981, p.138). Selos independentes começam a surgir, como a Stiff Records e Chiswick (na Inglaterra), e lançam bandas punks. Consequentemente esses selos

¹⁵ No original: "[...] by the end of the 1970s [...] the majors in the USA (CBS, RCA, WEA, MCA, PolyGram, Capitol) accounted for more 90 percent of the record market in terms of both volume and sales; the 'independents' had a smaller share than at any time since the beginning of the 1950s".

¹⁶ No original: "[...] explosion of independent rock music-making production [...]"

estabelecem vias “alternativas” à indústria fonográfica, com sua própria rede de trabalho com estúdios, casas de shows, lojas e lançamentos na rádio. Um selo independente, para Frith (1981), é aquele que não faz e não tem acordos de distribuição com as *majors*, ideia compartilhada com o autor Simon Reynolds, em seu livro *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984* (2006). Reynolds, ao falar desses dois selos independentes, Stiff Records e Chiswick, salienta que eles brevemente irão fazer acordos com uma *major*: “Ambos rapidamente se ligam com a distribuição de uma grande gravadora, com Stiff se tornando e levando o *New Wave* a fazer sucesso por trás de Ian Dury e Elvis Costello.”¹⁷ (REYNOLDS, 2006, p.111, tradução nossa). Ou seja, logo a Stiff Records e Chiswick deixam de ser independentes, segundo os termos de Frith, os quais também servem de parâmetro para nós.

Os selos independentes citados são contextualizados na Inglaterra e tiveram um impacto diferente do que no mercado musical norte americano, assim como Frith escreveu:

[...] punks que a única forma para gravar era fazer por eles mesmos, mas seus selos não tinham o mesmo impacto na América como na Inglaterra. Para chegar ao mercado nacional (e assim fazer as *majors* tomarem conhecimento) era necessário um grande esforço, e o acesso ao rádio [nos EUA] foi mais limitado [...].¹⁸ (FRITH, 1981, p.157, tradução nossa).

Frith (1981) também chama atenção que nos EUA as *majors* foram mais eficientes em absorver o punk, tornando-o bastante ineficaz ideologicamente, com isoladas excessões.

Considerando novamente o punk da Inglaterra e dos EUA, Frith (1981) resume o pontencial de resistência econômica que ele acha inerente ao punk como um todo:

O punk se opôs à música comercial de duas maneiras. Primeiro, ele denuncia as gravadoras multinacionais com uma versão de afirmação de que ‘o pouco é bonito’ - a música punk foi autêntica, produto de pequena escala, as gravadoras e a distribuição independentes. Em segundo lugar, punk desmistificou o próprio processo de produção - a sua mensagem

¹⁷ No original: “Both soon eagerly hooked up with major-label distribution, with Stiff becoming a leading New Wave hit maker behind Ian Dury and Elvis Costello.”

¹⁸ No original: “[...] punks whose only way onto records was to do it themselves, but their labels did not have the same impact in America as in England. To reach the national market (and so make the majors take notice) required a much greater outlay, and radio access was more limited [...]”

era que qualquer pessoa poderia fazê-lo. Um efeito disso foi uma expansão surpreendente de tomada da música local.¹⁹ (FRITH, 1981, p.159, tradução nossa)

Stacy Thompson (2004) faz questionamentos críticos sobre o texto Simon Frith, apontando contradições de sua visão sobre o “sucesso” ou “insucesso” punk. Quando Frith localiza o momento potencial do punk na sua capacidade de estabelecer uma “independente, economia alternativa” perante as “gravadoras multinacionais”, ele argumenta que a falha do punk, reside em sua absorção pelas “Seis Grandes” (THOMPSON, 2004, p.143) gravadoras e pela incapacidade do punk de manter, na Inglaterra, ou alcançar nos EUA, a viabilidade financeira na esfera nacional de maneira independente. Segundo Thompson, a leitura que Frith faz do punk é de que o punk falhou economicamente. Tanto pelo viés independente, não se equivalendo e sendo parcela ínfima do mercado musical, quanto comercialmente associado às grandes gravadoras, tendo um período breve (1977-1978) de auge de vendas. Thompson, assim, faz uma ressalva:

Para o punk obter sucesso, sobretudo economicamente, significaria ter sucesso no mesmo reino - como Frith reconhece - que se posiciona contra. Um sucesso tão grande que equivaleria a uma traição profunda do compromisso do punk a resistência econômica.²⁰ (THOMPSON, 2004, p.143, tradução nossa).

Ou seja, o sucesso comercial para o punk é entedido por eles mesmos como um fracasso, isso porque os punks, no pós 1978/1979, entendem-se como oposição ao mercado industrial da música e preservam-se fora dele de forma consciente.

A guinada do punk, que ocorreu a partir de 1978/1979 e continua até os dias de hoje, é o que Thompson chamará de *late punk economics* (em uma tradução livre “economia tardia do punk”). Esse período é frequentemente referenciado por críticos e estudiosos do punk como, por exemplo, Simon Reynolds, Antônio Bivar, Dick Hebdige como sendo a data de morte do movimento, ou minimamente um

¹⁹ No original: “Punk opposed commercial music in two ways. First, it denounced multinational record companies with a version of the assertion that ‘small is beautiful’ – punk music was, authentically, the product of small-scale, independent record and distribution companies. Second, punk demystified the production process itself – its message was that anyone could do it. One effect of this was an astonishing expansion of local music-making.”

²⁰ No original: “For punk to succeed, especially economically, would mean succeeding in the very . realm – as Frith acknowledges – that it positions itself against. Such a success would amount to a profound betrayal of punk’s commitment to economic resistance.”

enfraquecimento do punk, mas segundo Thompson esse é o momento em que o punk deixa de ser noticiado nos grandes veículos de comunicação, ele não morre, “[...] ele [o punk] voltou ao *underground*; recusou o sucesso em termos comerciais.”²¹ (THOMPSON, 2004, p. 156, tradução nossa). George Berger, na introdução de seu livro *The Story of Crass* (2009), é outro a comentar sobre a data e nota que depois da explosão inicial do punk a música industrial estava promovendo uma série de outras bandas sob o rótulo de “*new wave*” e “*power pop*”, e fazendo o que sempre fez de melhor: “[...] levando um movimento, enfraquecendo sua essência, reembalando-o para o consumo público de uma forma que manteve os apetrechos e a efêmeridade prontamente identificáveis, enquanto removeu cirurgicamente o espírito.”²² (BERGER, 2009, p. 4, tradução nossa). Berger emenda que: “[...] o espírito do punk não era tão fácil de varrer para debaixo do tapete. Para uma legião de jovens britânicos, o punk significava mais do que isso.”²³ (BERGER, 2009, p. 5, tradução nossa). Berger se remete a verdadeira força do punk : de reinventar-se ou de manter-se essencialmente como uma oposição ao mercado. Para ele, isso se deu através das variadas extensões e difusão do DIY, o que ajudou o punk a preservar sua natureza rudimentar.

Para Thompson (2004), a partir de 1978/1979, o lado econômico do punk responde diretamente ao vínculo inicial das primeiras bandas do punk com as grandes gravadoras, o vetor econômico do punk se põe em grau de equivalência ao vetor estético. Thompson comenta que, depois de 1977, em resposta à assinatura da maioria das bandas punks com grandes gravadoras e no restauro de preservar o controle criativo e de ações sobre eles mesmos, o anarco-punk – no qual os participantes combinam punk e anarquismo - são os pioneiros a empregar práticas econômicas que contestam e objetivam resistir ao capitalismo. Thompson cita três exemplos de coletivos surgidos do anarco-punk como Crass Collective (Inglaterra, 1977), The Profane Existence Collective (EUA, 1989) e o CrimethInc. Collective (EUA, 1996). Para ele, esses agrupamentos podem ser entendidos como grupos que trabalham através de materiais (música, shows, discos, fanzines, panfletos,

²¹ No original: “[...] it went back underground; it refused success on commercial terms.”

²² No original: “[...] taking a movement, watering down its essence a repacking it for public consumption in a way that kept the accoutrements and readily identifiable efêmera whilst surgically removing the spirit.”

²³ No original: “But the spirit wasn’t so easy to brush under the carpet. To a legion of British youth, punk meant more than that.”

cartazes, camisas, livros, filmes, etc), porém, em uma escala limitada, idealizando na esfera cultural um espaço não inteiramente determinado pela economia capitalista. A particular forma material, rústica, com poucos recursos, oriundo de uma produção faça você mesmo, traduz e expressa a profunda desconfiança do punk e resistência à sua comercialização. (THOMPSON, 2004, p.82).

Thompson esmiúça esses três exemplos durante seu livro, colocando-os como consequência das primeiras experiências vividas pelo grupo Crass, que teve origem na Inglaterra, em 1977. De forma resumida, pretendemos fazer uma rápida análise do Crass, talvez o grupo mais importante e conhecido do anarco-punk por suas escolhas estéticas e econômicas, que insistiam em se colocar como negação ao mercado dominante. O Crass tinha como membros fundadores participantes de uma comuna *hippie* localizada numa fazenda no norte de Essex (Inglaterra), conhecida pelo nome de Dial House. Dentre os pioneiros estavam Jeremy Ratter e Oscar Thompson.

Ratter conta sobre sua reação ao ouvir pela primeira vez a música “*Anarchy in the UK*” dos Sex Pistols:

Apesar de ambos sentirem que o Sex Pistols provavelmente não sabiam o que estavam dizendo, isso, para nós, foi um grito de guerra. Quando Johnny Rotten proclamou que não havia ‘futuro’, vimos isso como um desafio. Nós dois sabíamos que havia um futuro, se estávamos preparados para lutar por ele²⁴ (RIMBAUD, apud THOMPSON, 2004, p. 83, tradução nossa)

Em pouco tempo, após ouvir o Sex Pistols, Ratter presenciou o que ele também achou ser a morte do punk inglês - morte que, para ele, estava vinculada ao capitalismo e especificamente à sua comercialização.

Dentro de seis meses o movimento tinha sido comprado. Os contrarrevolucionários capitalistas o tinham matado com dinheiro. O Punk degenerado de ser uma força para a mudança para se tornar apenas mais um elemento no circo da grande mídia. Vendido, higienizado e estrangulado, punk tinha se tornado apenas mais um bem social, uma

²⁴ No original: “Although we both felt that Sex Pistols probably didn’t mean it, to us it was a battle cry. When Johnny Rotten proclaimed that there was ‘no future’, we saw it as a challenge. We both knew that there was a future if we were prepared to fight for it.”

memória queimada do que poderia ter sido.²⁵ (RIMBAUD, apud THOMPSON, 2004, p. 83, tradução nossa)

Em 1977, Jeremy Ratter mudou seu nome para Penny Rimbaud e Oscar Thompson tornou-se Steve Ignorant. Junto com outros membros de sua comuna, e mais tarde, com pessoas que foram se mudando para lá e se interessaram pelo projeto, formaram a banda Crass, com a intenção de ser “o que o punk poderia ter sido”.

A música que o Crass adotou era similar à dos Sex Pistols. Steve Ignorant cantou com um grito nasal irritado. A parte instrumental da banda: bateria, contra-baixo e guitarras, não reivindicavam muita proficiência técnica para ser executada, afinal existiam poucos solos nas músicas. Mas para Thompson, as semelhanças param por aí - o Crass entedia eles mesmos como uma oposição às grandes gravadoras. Consequentemente, suas músicas tentaram confrontar as formas comerciais inclusive a estética negacionista da música punk, que foi comercializada na Inglaterra, exemplificada pelos Sex Pistols. Por exemplo, as músicas do Crass eram frequentemente bastante longas e saíam da forma de 3 minutos, considerado um tamanho “amigável” para se tocar nas rádios (como os Sex Pistols e o The Clash fizeram). O que significa que as músicas do Crass não poderiam ser incluídas como comerciais. Soma-se a isso o conteúdo das letras - enquanto os Pistols tinham letras fáceis, atraentes e com refrão funcionando como hinos, o Crass traziam letras com estruturas simples, mas com pesados discursos contra a guerra, consumismo e aparatos repressivos do estado, além de muitas de suas músicas não possuírem refrão.

Outras ações do grupo Crass, que militavam contra seu próprio consumo como mercadoria, segundo Thompson, são: a inclusão de *samplers* (sons encontrados e apropriados de mídias populares como música, programas de TV, rádio, propagandas, filmes, etc), que eram inseridos entre as músicas nos álbuns da banda, criando uma mistura de sons que quebra a expectativa de seus ouvintes; recusaram-se a assinar com uma grande gravadora, a EMI, em 1978; no mesmo

²⁵ No original: “Within six months the movement had been bought out. The capitalist counter-revolutionaries had killed with cash. Punk degenerated from being a force for change, to becoming just another element in the grand media circus. Sold out, sanitized and strangled, punk had become just another social commodity, a burn-out memory of what might have been.”

ano a banda Crass fundou seu próprio selo: a Crass Records, após problemas que envolveram o lançamento do seu primeiro disco pelo selo independente Small Wonder, em 1978.

A partir da criação do próprio selo, a banda não lançou nenhuma música fora dele. Administraram eles mesmos shows, turnês, distribuição do seu próprio material, design, impressão de peças gráficas e artes de discos, etc. O selo permitiu que a banda conseguisse controlar o preço de seus lançamentos, coisa que não acontecia com outras bandas punks inglesas. Segundo Thompson,

Desde que apareceu pela primeira vez no mercado, os álbuns do Crass foram sempre vendidos por menor preço do que os principais produtos das *majors* e, posteriormente, menor do que a maioria dos outros produtos punks produzidos de forma independente. ²⁶ (THOMPSON, 2004, p.89, tradução nossa).

O Crass também não tocou em locais comerciais, optando por tocar em lugares remotos da Inglaterra, incluindo, segundo Penny Rimbaud, a “[...] sede de escoteiros, salões de igreja e centros esportivos”²⁷. (RIMBAUD, apud THOMPSON, 2004, p.89, tradução nossa). Durante as apresentações, todos os integrantes do Crass vestiam-se de preto e em seus shows e não usavam jogo de luzes, somente o que eram consideradas luzes “caseiras”. Isso na tentativa de criar um senso de anonimato e evitar o culto a personalidade, presente na música comercial. A banda também fez tudo que poderia dar de graça, como, por exemplo, a distribuição de folhetos em shows, com temas que vão desde “sabotagem industrial a como fazer pão caseiro”²⁸ (RIMBAUD, apud THOMPSON, 2004, p.89, tradução nossa.)

Em 1984, a banda Crass encerrou suas atividades, e sobre o fim da banda Rimbaud comenta “[...] depois de sete anos de estrada, nós tínhamos nos tornado muitas coisas que estávamos atacando [...]” ²⁹ (RIMBAUD, apud THOMPSON, 2004, p.89, tradução nossa). Segundo Thompson (2004), os membros da banda perceberam que, ao invés de estimular os anarco-punks a serem produtores de suas próprias

²⁶ No original: “Since they first appeared on the market, Crass albums have always sold for less major label products and, later, for less than most other independently produced punk products.”

²⁷ No original: “[...] scout-huts, church halls and sport centres”

²⁸ No original: “[...] industrial sabotage to breadmaking [...]”

²⁹ No original: “[...] after seven years on the road, we had become the very thing that we were attacking [...]”

ideias, o Crass produziu fãs que consumiam suas ideias antiautoritárias como qualquer outro produto. Thompson nota que: “[...] o Crass havia se tornado mercantilizado, embora não da mesma maneira que a cena inglesa tinha sido”³⁰ (THOMPSON, 2004, p.90). Isso porque os Pistols nunca tinham uma posição política explícita, tendo assinado com três selos musicais grandes, enquanto o Crass explicitamente promoveu o anarquismo e nunca assinou com uma grande gravadora. Os admiradores do Crass iam aos shows e comportavam-se como qualquer outra audiência de apresentações de rock, passivamente aceitando seus papéis como consumidores. O Crass, e consequentemente seu selo musical, a Crass Records - que não só lançou o Crass, mas lançou outras bandas inglesas anarco-punks - foram os grandes responsáveis por espalhar e fomentar o movimento punk pela Inglaterra e muitos outros países da Europa, assim como nos Estados Unidos, adotando sempre uma estética e formas econômicas de negação e resistência à comercialização.

Nem todos as pessoas do público se tornaram audiência passiva, por isso nasceram outros coletivos, selos e bandas anarco-punks como o Profane Existence e CrimethInc, nos EUA. Esses coletivos anarco-punks dedicaram-se a práticas econômicas que tinham como objetivo se opor à entrada do punk no mercado de produtos. Eles impulsionavam o Faça Você Mesmo mais do que outros subgêneros do punk, favorecendo os empreendimentos independentes do punk, tentando induzir outros punks a produzir, e, sempre que possível, a ter uma relação de doação ou minimamente troca, ao invés da opção pela venda.

Retomando rapidamente as principais escolhas estéticas negacionistas que o Crass (1977-1984) e consequentemente o Profane Existence (1989) faziam Thompson (2004), aponta que esses grupos experimentam as formas das músicas, assim como o conteúdo das letras e discos punks; opõem-se as formas esperadas de satisfação do consumidor; esforçam-se em negar e transcender a contradição entre o punk e sua comercialização assim como CrimethInc (1996) e o punk em geral. Podemos citar outros exemplos de selos que conseguem se manter independentes e recusam sua comercialização, como é caso da Alternative Tentacles (1979), do Jello Biafra,

³⁰ No original: “Crass had become commodified, although not in the same way that the English Scene had been.”

ex-vocalista do Dead Kennedys - e a Dischord Records (1981) fundada pelo Ian MacKaye e Jeff Nelson.

Por toda história do punk há uma fundamental contradição entre o impulso anticomercial do punk e necessariamente a troca/comércio de produtos oriundos do punk. Thompson (2004) nos ajuda a entender como o resultado dessa contradição fez se desenvolver uma economia subterrânea mais socializada do que as desenvolvidas pelas corporações, apesar disso, ainda com circulação mercadorias, dinheiro e vendas. Segundo o autor, para os punks, o momento da compra, do consumo de um produto, é o momento em que o processo de troca fica evidente, em que certa quantidade de dinheiro torna-se o equivalente a comercialização do punk e vice versa. O “objeto punk”, que o punk quer situar fora desse intercambio e à parte do dinheiro vem servir como equivalente ao dinheiro. Em resumo, no momento da troca comercial evidencia-se a falsidade, a contradição da vontade do punk de se ausentar do domínio capitalista. Além disso, a valorização do punk de empreendimentos Faça Você Mesmo, produzindo ou comprando produtos punks, dessa maneira, anulando uma estrita parcela de produtos corporativos, atesta a um sublinhamento de impulsos utópicos que emergem de suas estéticas em particular. (THOMPSON, 2004, p.144).

O conceito de punk que é desenvolvido por toda a pesquisa leva em consideração que o punk por si só nunca é um sucesso comercial, por definição. Na verdade, isso só é desenvolvido de modo pleno a partir de 1978/1979. É dessa maneira também que Thompson entende o punk. Segundo o próprio (2004), de acordo com a lógica da economia tardia do punk, no momento em que o punk é bem sucedido comercialmente (que para os punks significa trabalhar para uma *major*), isso, de certa forma renuncia ser punk³¹. A gravadora Dischord Records e a banda Fugazi,

³¹ Dentro da história do punk temos exemplos notáveis desde Crass, em 1977, ao Fugazi e Dischord, em meados dos anos 1980, os dois últimos citados ainda atuantes, que servem usualmente de parâmetros para os punks, da relação entre o movimento e a indústria. Mas há pelo percurso curiosas exceções, que podem trazer nuances ainda no começo do movimento. A Sire Records antes de assinar contrato com o Ramones, se relacionava com distribuidores das *majors*, em 1970-1971, os lançamentos do selo eram distribuídos pela Polydor Records, na Inglaterra. O custo para a produção de bandas como o Ramones (e algumas outras bandas punks americanas) eram baixíssimos, se comparado a outras bandas da época. Ou seja, o custo para produzir o Ramones era bem baixo, assim a Sire Records, selo da banda poderia se permitir assinar e lançar em 1976 o primeiro disco sem necessariamente precisar vender milhões de cópias na ordem de ter que recuperar o investimento.

que lançou seus álbuns pelo selo, talvez sejam alguns dos exemplos mais relevantes de gravadora e banda que atraíram o interesse de grandes gravadoras e mesmo assim, através de novas estratégias econômicas, evitaram sua comercialização.

A Dischord Records é um selo fundado em 1980, na cidade de Washington (EUA), por Ian MacKaye e Jeff Nelson, antes de MacKaye formar o Fugazi (ele canta e toca guitarra na banda). Nelson e MacKaye tinham a intenção de lançar com esse selo oito músicas da banda Teen Idles, uma banda de punk/hardcore na qual tocavam, no período. Segundo Thompson (2004), a Dischord e o Fugazi, em que MacKaye também toca “[...] tornaram-se os paradigmas de uma importante vertente da economia do punk no início dos anos 80 e têm mantido esse status até o presente”³² (THOMPSON, 2004, p.145, tradução nossa).

O conceito de um selo independente que estamos adotando aqui é trazido pelo Simon Frith, em seu livro *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll* (1981). Onde um selo independente é aquele que não faz e não tem acordos de distribuição com as *majors*. Temos que levar em consideração também a pontuação que faz Stacy Thompson, do punk dividido entre dois períodos: *early punk economics* (1973-74 a 1977) e *late punk economics* (1978 – até a atualidade). *Early punk economics* é o período em que o punk se opõe esteticamente, a certas práticas capitalistas do mercado musical e tenta criar um senso de comunidade. Mas apesar das questões estéticas, nesse início do punk, se relacionar com a economia, as bandas não tem muita consciência, nem uma forte resistência à apropriação das grandes gravadoras. Isso vai mudar, a partir de 1978/1979 (*late punk economics*), com o "enfraquecimento" do punk, e essa nova percepção de oposição e práticas não comerciais, iniciadas pelo anarco-punk e o Crass.

Dessa forma temos os três primeiros álbuns do Ramones, registrados no período inicial do punk (*early punk economics*): *The Ramones*, lançado em Fevereiro de 1976, *Ramones Leave Home* lançado em no início de 1977 e *Rocket to Russia* lançado no fim do ano de 1977. Pelos parâmetros aqui colocados por nós no trabalho, esses discos podem ser considerados punks, pois até então não se tinha esse parâmetro de independência as grandes gravadoras e práticas econômicas que contestavam a comercialização do punk. O punk como ele é entendido hoje é uma construção que aconteceu durante toda a sua história e tem como marco os anos de 1978/1979, onde até então o punk não tinha exemplos e nem se via como uma completa oposição as *majors*.

Concluimos, assim, que o Ramones tinham compromissos com o punk, em seus primeiros anos. Por sua estética minimalista, música de formas simples, sem a necessidade de uma técnica apurada, interação com o público, letras que refletiam a situação dos jovens suburbanos de Nova Iorque, gravações de baixo custo. O Ramones é uma banda que sobrevive e transcorre pelas duas fases históricas e econômicas do punk colocadas por nós, a banda acabou em 1996. Pelos nossos parâmetros, os três primeiros discos do Ramones seriam punks, e, depois disso, de um ponto de vista econômico e talvez até estético a banda se tornou outra coisa que não é punk - mesmo que muitos punks considerem a banda como punk. Talvez o fato que conta para muitos punks é toda essa trajetória vivida pela banda, seu pioneirismo. Mas, como vimos, para o conceito de punk ter algum peso é preciso analisar o punk como um todo.

³² No original: “[...] became the paragons of an important strand of punk economics in the early' 80s and have maintained that status up to the present.”

Para Thompson (2004), na opinião dos punks, ambos Dischord e Fugazi, são exemplos conhecidos que tentam manter-se fora da economia comercial e do controle dos meios de produção oriundos da indústria musical e suas formas de comércio. Uma das estratégias da Dischord, em contraste com as grandes gravadoras, é a centralização das decisões e a não divisão do trabalho. No começo desse capítulo, através das palavras Simon Frith, explicamos como as *majors* a partir dos anos 1970, entraram no mercado musical descobrindo uma nova e global demanda de produtos oriundos do rock, principalmente nos EUA. E isso requisitou uma profissionalização e uma rede de técnicos “[...] a fim de produzir registros, montar espetáculos, gerenciar carreiras, e orquestrar apelo de vendas”³³ (FRITH, 1981, p.150, tradução nossa). Em contraste a essa rede de produção das *majors*, a Dischord, têm como co-fundador e co-administrador, Ian MacKaye, que também distribui e vende discos via correios, ou sempre que possível, vende discos diretamente ao consumidor. A banda Fugazi, atrelada a MacKaye e a Dischord, também controla sua própria turnê, gravação e produção. A Dischord, ao invés de investir na sua própria gravação, produção e facilidades de escoamento dos produtos, tem como prática não colocar as bandas do selo abaixo de contratos, e consequentemente não ordena o que devem fazer, onde devem gravar seus discos, ou qualquer outro tipo de acordo que prive a banda de fazer qualquer escolha.

Soma-se a essa negação da divisão do trabalho - modelo das grandes gravadoras - o fato da Dischord recusar o que Frith chama de “técnicas multimídia de vendas”³⁴ (FRITH, 1981, p.150, tradução nossa), que as *majors* desenvolveram a partir da metade dos anos 70. Thompson argumenta que a Dischord nunca publica lançamentos de discos ou shows de bandas do selo através da mídia corporativa, preferindo fanzines independentes, o “boca a boca” e a internet. Apesar da Dischord, em seu início, ter feito camisetas em *silkscreen*, em pouco tempo, o selo abdicou de fazer esse tipo de material e também adesivos, desde início dos anos 1980. A mesa de *merchandise* (banquinha), comum em quase todos os shows punks, onde as bandas colocam materiais a venda e as pessoas presentes podem adquirir discos, CDs, adesivos, *patches*, camisetas e fanzines independentes, não é

³³ No original: “[...] in order to produce records, mount shows, manage careers, and orchestrate sales appeal”.

³⁴ No original: “[...] multimedia sales techniques.”

uma atividade da banda Fugazi, apesar da Dischord não impedir nenhum membro do Fugazi ou de qualquer outra banda do selo a fazer isso.

Ainda segundo Thompson (2004), muitas bandas da Dischord, e o Fugazi em particular, tentam se distanciar do que eles imaginam ser um sistema comercial de cruzamento de mercado. Acreditando que suas performances e música não deveriam ser comercializadas na ligação com álcool, o Fugazi, por exemplo, tocava só em shows em que a entrada tinha a classificação livre. Desse modo estava se prevenindo da exploração dos bares e dos estabelecimentos que se aproveitavam do público para venda de bebida alcoólica. Outro esforço feito nessa direção que Thompson (2004) coloca, é que os shows do Fugazi, nunca custavam mais do que sete dólares. Em sua cidade, Washington, assim como outras bandas do selo Dischord, eles frequentemente tocavam de graça, ao menos que, seja um show beneficente, cuja verba seria revertida para alguma causa social específica.

O sucesso do Fugazi, enchendo locais de shows e vendendo discos e CD's após quase quarenta anos de existência, gerou muitas ofertas das grandes gravadoras, e esse interesse - e consequentemente a recusa dessas ofertas - tem consolidado sua posição de forte representação da economia tardia do punk. Resumindo, a Dischord Records e o Fugazi são representativos de selo e uma banda que poderiam vender muito mais discos e tornarem-se comerciais, nos termos de uma *major*. Mas não optaram por isso e é nessa atitude que os punks reconhecem a resistência econômica do punk. Thompson conclui:

[...] é em recusar as grandes gravadoras que reside o valor punk de Fugazi e Dischord, porque na resistência da comercialização eles não são empresas independentes por padrão (porque eles poderiam ganhar o interesse de grandes selos), mas são conscientemente independentes, fato que concede a sua independência maior validade para os punks.³⁵
(THOMPSON, 2004,p.147, tradução nossa)

É verdade que os punks foram incapazes de absterem-se completamente da mercantilização e do capitalismo numa pequena escala, mas em suas tentativas de

³⁵ No original: “[...] is in the refusal of the major labels that Fugazi and Dischord’s punk value lies, because in refusing commercialization they are not independent enterprises by default (because they could garner major label interest) but are consciously independent, a fact that grants their independence greater validity for punks.”

resistir a essas formas econômicas, eles algumas vezes falharam comercialmente, o que é um tipo de sucesso punk. E em seus contínuos empenhos para estabelecer uma zona de troca que é qualitativamente diferente da troca comercial capitalista, os punks testemunharam a necessidade, o desejo e a recusa de abandonar as possibilidades de criação de um espaço no âmbito cultural mais socializado.

De forma resumida, Thompson (2004) aponta três falhas do punk em suas tentativas de oposição econômica. Falhas essas que são inter-relacionadas, mas que, quando invertidas, podem ser parcialmente consideradas um sucesso do punk. A primeira imperfeição do punk, tendo a Dischord como exemplo, assim como outros selos, é que o punk falha primeiramente em alcançar o grande mercado em seu sentido amplo. Informações trazidas, por Thompson (2004), dão conta que as “Seis Grandes” gravadoras (Time Warner, Sony, Philips Electronics, Seagram, Bertelsmann AG, e EMI) controlam 79 por cento do mercado musical em termos de venda, deixando 21 por cento para os “*indies*”. Esses 21 por cento são divididos entre oito gêneros musicais como rap, rock/punk/alternativo, gospel, folk/alternativo, blues/R&B, *country*, jazz, e clássica (p.153). Desse modo, percebemos que o punk é uma parcela irrisória se comparada com o das grandes gravadoras e até outros estilos musicais. A abordagem DIY utilizada pelo punk em suas ações não proporciona uma verdadeira ameaça às *majors*, em termos de distribuição de mercado. Mesmo se a produção DIY assume ser de uma qualidade diferenciada, e consequentemente, uma via alternativa à produção comercial, isso não tem tido um efeito econômico significativo na indústria da música, em que o punk faz parte de uma fatia minúscula do mercado designado como independente. Essa falha em tornar-se competitivo em relação às grandes gravadoras serve como referência de um sucesso punk, isso porque os punks entenderam que sua posição de não se inserir no mercado dominante e esquivar-se de maneira consciente disso, como no caso da banda Fugazi, é uma garantia de que a lógica econômica baseada na maximização do lucro não governa a produção deles.

A segunda falha ou sucesso punk diz respeito ao punk como indivíduo. Poucos foram os músicos de selos punks (como a Dischord) que conseguiram sobreviver de sua música. Este fato não diz respeito somente a esse específico selo, mas às bandas punks em geral. Poucos conjuntos conseguiram meios para a

sustentabilidade de todos os seus membros. A maioria dos punks não trabalha com música ou na realização de shows (com exceção dos que trabalham em lojas ou distribuidoras de discos). A falha aqui reside na inabilidade do DIY abster seus membros de uma esfera comercial, mas isso pode ser interpretado como um êxito também.

Segundo Thompson (2004), o punk não deveria gerar lucro e nem ser seguido como carreira por seus praticantes. A incapacidade dos punks de gerar lucro em seus negócios é frequentemente interpretada como um símbolo de autenticidade e uma invertida forma de sucesso no punk. Sendo assim, “ganhar a vida” evidência uma forma econômica e o triunfo capitalista, uma forma de participar do mercado, de se vender. Frequentemente, de maneira consciente, os punks separam-se do punk como carreira - ou seja, situação em que a pessoa está disposta a fazer algo para sobreviver economicamente. Esse intencional distanciamento dos punks das marcas do lucro é uma falha nos termos comerciais e um sucesso nos termos punks.

A terceira falha parcial do punk, para Thompson (2004), é que os selos DIY punks têm fracassado em estabelecer um modo de produção radicalmente diferente do modo industrial das grandes gravadoras:

Indepedentemente de como uma gravadora punk esforça-se para ser autônoma, ela ainda dispoem capital para permitir que as bandas aluguem tempo de gravação de estúdios e de engenheiros, e investem nas fábricas e nos equipamentos de impressão a produção dos seus discos compactos, discos, encarte de CD, boxes, capas de discos, etc.³⁶ (THOMPSON, 2004, p.151, tradução nossa)

Apesar das bandas consideradas punks atualmente não assinarem contratos com selos, de maneira a não terem sua criatividade controlada como em uma grande gravadora, ainda se espera delas turnês pelos EUA no caso de selos americanos, como a Dischord, e até turnês europeias em alguns casos, para promover seus lançamentos. Em resumo, apesar da tentativa de bandas e selos de serem independentes e de resistirem à sua comercialização, mesmo assim eles ainda operam dentro do punk como um capitalismo de pequena escala.

³⁶ No original: “Regardless of how independent a punk record label endeavors to be, it still makes capital available to bands that allows them to rent recording studio time and engineers and employ factories and printing facilities to produce their compact discs, records, CD liner notes [...]”

Entre os punks há um intercâmbio de informações que ocorre por meio de pequenas publicações chamadas "fanzines". Os fanzines são importantes divulgadores e fornecedores de notícias sobre eventos e performances, sendo uma alternativa à crítica e a mídia *mainstream*. A existência de uma imprensa alternativa dentro do punk demonstra que não somente as roupas ou as músicas podem ser produzidas por eles mesmos de forma rápida, barata e com poucos recursos. Os fanzines assemelham-se a revistas e podem ser editadas por um indivíduo ou um grupo, trazendo comentários, editoriais e entrevistas relevantes ao universo punk. Geralmente são produzidos em pequena escala, da forma mais barata possível, grampeados e distribuídos através de poucos pontos de venda que se propõem a distribuí-los. A maioria dos fanzines segue o padrão de impressão através de fotocópias (xerox), tamanho de uma folha A4, sem numeração de páginas, sem direitos autorais e com retorno financeiro ínfimo. O conteúdo escrito dos primeiros fanzines usualmente, segundo Dick Hebdige, tem um linguajar associado à "[...] 'classe trabalhadora' (ou seja, foi temperado com palavrões) e tem erros de digitação e erros gramaticais, erros ortográficos e paginação confusa que foram deixados sem correção na revisão final." ³⁷ (HEBDIGE, 2002, p. 111, tradução nossa). A sensação que se tinha era a de uma urgência e imediatismo, de um papel produzido com uma pressa exagerada. Isso inevitavelmente feito para um tipo vibrante de texto, como a música punk e suas letras.

A ideia de se fazer publicações independentes se inicia na década de 1940 e é reaplicada especificadamente por ativistas da cultura pop no início dos anos 1970 em diante. Como o próprio nome nos indica, os fanzines surgem a partir da cultura de fãs e ao culto desenvolvido em torno de grupos musicais. Os fanzines punks abriram um banco de possibilidades, uma oportunidade para muitos estudantes gráficos e artistas experimentassem e mostrassem seus trabalhos, muitos também atraídos pela música.

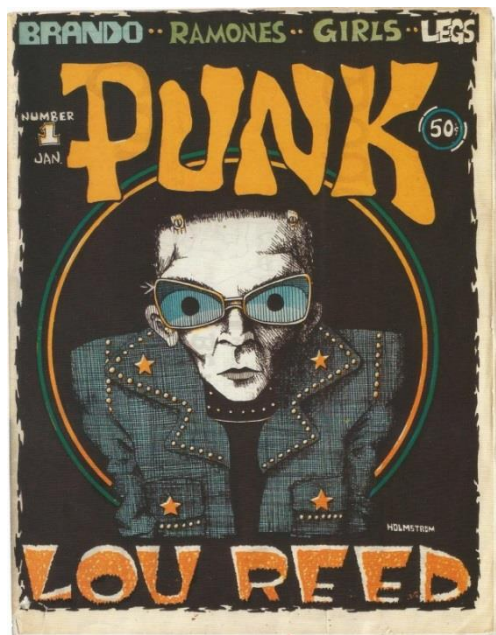
Dentre as principais revistas que percorriam os locais alternativos de shows e antecediam os primeiros fanzines do punk americano esta a revista *Creem*, que, segundo Steven Hager, em *Art After Midnight* (2012), era a "[...] principal promotora

³⁷ No original: "[...] 'working class' (i.e. it was liberally peppered with swear words) and typing errors and grammatical mistakes, misspellings and jumbled pagination were left uncorrected in the final proof."

da música, nomeando 'punk rock' e identificando o MC5, Iggy Pop e The New York Dolls como verdadeiros portadores de uma sensibilidade garagem.”³⁸ (HAGER, 2012, p. 80, tradução nossa).

Em 1976, John Holmstrom fundou o fanzine *Punk*, que girou em torno do universo musical punk do clube CBGB. Holmstrom, oriundo de Cheshire, Connecticut era um jovem artista graduado na *School of Visual Arts* (SVA), Nova Iorque/EUA. O primeiro número do *Punk* trazia um desenho de Lou Reed na capa e em seu conteúdo havia textos como um ensaio sobre Marlon Brando, considerado ídolo punk, um editorial contra a música *disco*, quadrinhos e entrevistas com bandas. Todos os textos eram escritos a mão. Tricia Henry observa que os fanzines criaram uma rede filosófica dentro do universo punk e ainda contribuíram para outro elemento importante: o estabelecimento de uma estética gráfica. “Era áspero: escrito à mão, fotocopiado, em preto-e-branco (alto contraste) e colagem. Era subversivo pela sua própria aparência.”³⁹ (HENRY, 1989, P.3, tradução nossa).

Figura 1 - Fanzine PUNK, nº 1, Janeiro de 1976.

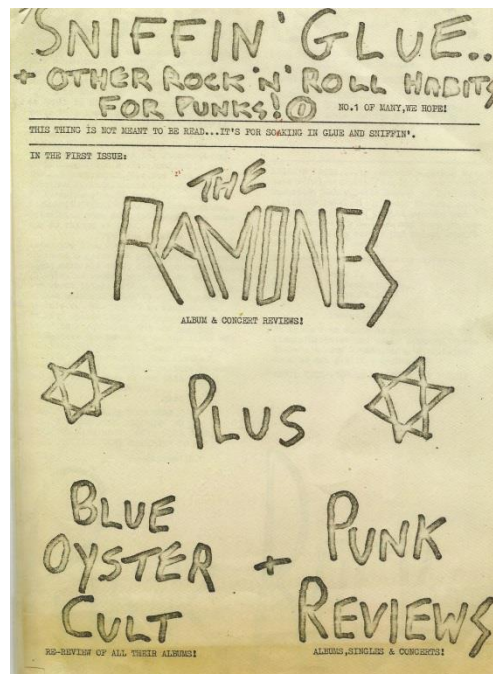


Fonte: KUGELBERG; SAVAGE (2012).

³⁸ No original: “*Creem* magazine, a leading promoter of the music, named it ‘punk rock’ and identified the MC5, Iggy Pop and the New York Dolls as true standard bearers of the garage sensibility.”

³⁹ No original: “It was antiglossy: handwritten, photocopied, black-and-white (high contrast), and collage. It was subversive by its very appearance.”

Figura 2 - Fanzine Sniffin` Glue, nº 1, Julho de 1976.



Fonte: KUGELBERG; SAVAGE (2012).

O primeiro fanzine punk lançado na Inglaterra foi o *Sniffin Glue* (1976) por Mark Perry, que dentre os primeiros impressos do punk britânico foi o que alcançou maior circulação. Mark Perry em *The England's Dreamin Tapes* (2010), de Jon Savage, diz sobre suas influências, que vieram de revistas como o *Bam Balam* e *Hot Wacks*, que traziam notícias sobre bandas rock alternativas e não eram feitas de um material lustroso e caro. (SAVAGE, 2010, p.510). A diferença é que o *Sniffin Glue* trouxe seu conteúdo inteiramente voltado ao universo punk e serviu como forma de propagar o principal fundamento do punk: a filosofia do *Do It Yourself*.

Os recursos gráficos e a tipografia não somente utilizada nos fanzines, mas na grande maioria das artes gráficas do punk, como capas de discos, *flyers* e pôsteres, ratificam o estilo subterrâneo e anárquico do movimento. Os modelos tipográficos amplamente adotados foram o do grafite, através de escritos de tinta *spray*, máquina de escrever, textos feitos à mão e colagens de letras a partir de uma variedade de fontes (jornais, revistas, etc.), como “bilhetes de resgate” que trazem mensagens anônimas. Por exemplo, a capa do disco *God Save the Queen* (1977), dos Sex

Pistols que mais tarde se transformou em camisetas e cartazes, incorporou esse estilo de colagem tipográfica, com o título e nome da banda colados sobre uma tarja preta que esta no lugar dos olhos e da boca da rainha Elizabeth II. As tarjas pretas usualmente são aplicadas pela policia para esconder a identidade de suspeitos, ou seja, possuem uma conotação criminosa, assim como os títulos feitos com colagens de letras normalmente associados a grupos terroristas ou sequestradores para manterem seu anonimato.

No Brasil, o primeiro fanzine que se tem noticia foi o *Factor-Zero*, lançado em 1980 pelo Strombus, da banda Anarkólatras. Depois vieram outros como *SP Punk*, *Atentado*, *Espectro do Caos*, *Vix-Punk*, *Alerta Punk-1999* e *PDS: Punk, Desordem do Sistema*. Esses eram vendidos em shows e na loja Punk Rock Discos, localizada no centro de São Paulo.

Hoje os fanzines têm uma abrangência muito grande de assuntos, sendo em sua maioria sobre questões que não ganham atenção da grande mídia. Há uma possibilidade de teor artístico, no qual se incluem quadrinhos, colagens, fotos, *mail art*, desenhos, poesia, filmes (geralmente ligados a gêneros terror, horror, pornô, ficção científica). Podem ter teor de política, anarquia, veganismo, vegetarianismo, questões de gênero, ecologia e ambientalismo, receitas e práticas de ações *Do It Yourself*, etc. No geral, os fanzines tratam de uma gama muito grande de elementos que compõem o fenômeno punk, como música, filosofia, estética e atitude.

Como a grande maioria dos fanzines, o *Sniffin' Glue* e o *Punk* tiveram uma vida curta, mas quando pararam de circular já haviam influenciado outros jovens a começarem suas próprias publicações. Outros fanzines que se destacaram foram o *Flipside* e *Slash*, ambos surgidos na Califórnia, concentrando-se numa cobertura sobre a cena local. Talvez um dos mais importantes fanzines surgidos que ainda prospera é o *MaximumRocknRoll (MRR)* de San Francisco (EUA), surgido em 1982. O *MRR* possui ampla cobertura do punk e suas cenas por todas as partes do mundo. Dessa forma, a publicação ajudou a montar uma comunidade mundial do punk. Atualmente é o fanzine mais influente, amplamente distribuído e lido no mundo, com uma distribuição de cerca de vinte cinco mil cópias. O *MRR* toma posições que reforçam práticas que hoje são definidas como sendo punk. Por

exemplo, seu critério para anúncios que aparece na primeira página de cada número mudou pouco desde o começo. Em seu número de agosto de 2002 podemos ler “Nós não iremos aceitar propagandas de grandes gravadoras, nem nada relacionado a elas, ou propagandas de coletâneas ou EPs que incluem bandas de grandes gravadoras.”⁴⁰ (THOMPSON, 2004, p.48, tradução nossa). O *MRR* não somente recusa dinheiro de anúncios corporativos, mas não resenha música produzidas por grandes selos ou entrevista bandas que assinaram ou possuem afiliação a qualquer grande gravadora. Além disso, não aceita nenhuma veiculação com música ou bandas consideradas racistas, xenófobas, ou que exerçam qualquer tipo de preconceito. Tim Yohannan, principal editor do *MRR*, quando questionado sobre sua censura a uma banda *skinhead* racista disse: “Eu não gosto de dar espaço para atitude que considere verdadeiramente reacionárias e que só aumentam a estupidez” (O’HARA, 2005, p. 67).

A grande maioria dos seus leitores do *MRR* aprova os materiais publicados por sua seriedade e compromisso com o punk. Uma boa resenha de um disco ou um fanzine de um de seus colaboradores voluntários garante a esses materiais, notoriedade dentro do movimento. Uma boa parte das críticas que incidem sobre o fanzine é relacionada a esse poder de legitimação que ele tem ganhado dentro do punk exercendo grande influência sobre os seus leitores, principalmente os mais jovens. Mas não podemos deixar de notar o trabalho comprometimento do *MRR* com iniciativas que não visam o lucro e seguem a filosofia do *Do It Yourself* como a própria rádio *MaximumRocknRoll*.

O *Profane Existence* foi outro importante fanzine, surgido em 1989, em Minneapolis (EUA), com um teor muito mais político do que *MaximumRocknRoll*. Esse fanzine, de cunho anarquista (anarco-punk) se focou muito mais em política e bandas punks anarquistas do que seus contemporâneos *Flipside* e *MaximumRocknRoll*. O *Profane Existence* trazia instruções e inspirações aos seus leitores se concentrando mais na transmissão de uma mensagem e divulgação de informação do que no compromisso de agradar o leitor ou divulgar qualquer tipo de mercadoria. Os dois *slogans* do fanzine - “fazendo o punk novamente uma ameaça” e “revista de recursos anarco-

⁴⁰ No original: “We will not accept major label or related ads, or ads for comps or EPs that include major labels bands.”

punk"⁴¹(1989-1998) sintetizam a missão do zine que tenta ser um guia prático, as mãos sobre como resistir ao poder do Estado capitalista. (THOMPSON, 2004, p. 95, tradução nossa).

⁴¹ No original: “ Making Punk a Threat Again” e “Anarcho-Punk Resource Magazine”

3. O PUNK E SUA HISTÓRIA

3.1 ANTECEDENTES

Na bibliografia encontrada sobre o punk, há divergências entre vários autores sobre o período de nascimento do movimento, bem como seu verdadeiro local de origem (Nova Iorque ou Londres?) e se o punk foi apenas um fenômeno pontual na história do *rock'n'roll*, tendo um período auge e deixando de existir. A visão melhor aceita sobre a história do punk é que os primórdios do movimento datam de 1973-1974, originando-se em Nova Iorque, em torno dos clubes CBGBs e Max's Kansas e da existência das bandas Television, Patti Smith, Ramones e Blondie, que nos remetem à sonoridade e atitude das bandas rock de garagem americanas dos anos 1960 como o Velvet Underground, MC5, Stooges, The Modern Lovers e New York Dolls. O punk londrino teria começado logo depois por volta de 1975-1976, tendo como grande responsável Malcolm McLaren, que teria importado dos Estados Unidos à ideia de punk, principalmente o visual e a música. Essa tem sido a linha narrativa seguida por uma série de livros e documentários⁴² bem embasados nos últimos anos.

No entanto, se colocarmos que um dos elementos centrais que define o punk é a ênfase política, pode-se supor que o punk só poderia ter começado na Inglaterra no fim dos anos 1970. O punk surge a partir de uma recessão econômica mundial que atingiu os Estados Unidos e a Inglaterra. Ambos os países viviam contextos parecidos, mas Londres foi mais severamente atingida pela combinação de desemprego, inflação e tensões raciais. A qualidade da experiência na América era diferente e menos politizada:

O punk de Nova Iorque foi inicialmente caracterizado por uma combinação de política reacionária e extremo formalismo; o punk de Londres foi parecido na forma-consciente, mas tendendo mais à esquerda em geral, com uma medida de consciência social decorrente da opressão, em parte, a partir de uma identificação com minoria indiana do oeste da cidade⁴³ (HOBBERMAN, 1983, p.278, tradução nossa).

⁴² Como, por exemplo, o documentário *Punk Britannia* (Andrew Dunn, 2012) exibido como série no canal BBC.

⁴³ No original "New York punk was initially characterized by a combination of reactionary politics and

O punk não nasce como um movimento isolado e, segundo estudos voltados às ciências sociais, ele faz parte dos desdobramentos de outras “cenas juvenis”⁴⁴, como os *beat*, os *provos*⁴⁵ e os hippies. Antes de entrar densamente nas questões relativas ao cinema punk, é preciso esclarecer esses termos que usualmente nos deparamos em textos relativos ao punk. Por diversas vezes o punk é classificado por autores como sendo parte de uma contracultura e também classificado como uma subcultura. Mas é preciso refletir um pouco sobre o uso e os abusos dessas terminologias, atualizando-os e procurando precisar a distinção entre esses conceitos.

Segundo Massimo Canevacci, em seu livro *Culturas Extremas: Mutações Juvenis nos Corpos das Metrôpoles* (2005) a expressão “contracultura”, já anuncia sua perspectiva através do prefixo “contra”, de ser uma oposição das novas culturas juvenis à cultura dominante ou hegemônica.

[...] contracultura transita, portanto, de uma oposição radical *contra* alguma coisa dominante, em relação a propostas criativas, *para* algo totalmente distinto. Contra a cultura do poder e para as culturas da revolta, para a transformação do mundo, para acender um processo revolucionário nem tanto na estrutura socioeconômica, mas, sobretudo, no cruzamento de novas formas de pensar velhas ideologias. (CANEVACCI, 2005, p.14)

Também em relação ao conceito de subcultura, Canevacci (2005) nos diz que subcultura é uma classe menor dentro de uma maior (a cultural em geral). O prefixo “sub” não tem um valor depreciativo na expressão “subcultura”, não indica algo que esta abaixo e, assim, inferior em relação a alguma outra que está “acima”. O uso do termo serve para identificar, recortar em partes características comportamentais de estilos, ideologias e valores homogêneos.

extreme formalism; London punk was equally form-conscious but more generally left wing, with a measure of underdog social consciousness arising in part from an identification with the city's West Indian minority.”

⁴⁴ Referência ao livro de mesmo nome. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano de Helena Abramo (1994)

⁴⁵ Os Provos (1965-1967) foi um grupo contra cultural de jovens que surgiu na Holanda, nas palavras de Matteo Guarnaccia " Provo nunca foi nem partido nem movimento. Podemos vagamente defini-lo como um conjunto instável de indivíduos absolutamente heterogêneos que, no ápice do próprio sucesso, não contava com mais de vinte agitados/agitadores" (GUARNACCIA, 2010, p.14)

Em relação às culturas juvenis (das quais o punk se insere), uma subcultura não significa, por sua natureza, uma contracultura, porque pode ser ela de uma natureza pacificada, organizada, mística, etc. Por isso, é importante distinguir os dois conceitos que não coincidem ou que, de qualquer modo, podem não coincidir. No caso do punk, encontramos em toda a bibliografia autores abordando o punk nos dois sentidos: como uma contracultura e como uma subcultura. De acordo com os conceitos aqui apresentados, no punk, esses dois conceitos se coincidem. No período em que o punk surgiu com mais força, na década de 1970, para os estudiosos do campo social, “subcultura” e “contracultura” faziam sentido, mas hoje em dia, esses termos são contestados e perderam sua força.

Segundo Canevacci (2005), as contraculturas se extinguíram, pois para ele morreu “a política como utopia” que transformaria o mundo num futuro próximo: “não há mais contracultura, pois não há mais o contra. O término da hegemonia, o fim da ideologia e o fim da política enxugaram o contra.” (CANEVACCI, 2005, p.15). Também em relação ao conceito de subcultura, Canevacci diz sobre o gradativo esgotamento do termo. A ideia de subcultura herda todos os limites do conceito antropológico de cultura do qual é parte, que tende a ser marcada por ideias generalistas, homogeneizantes, reproduzindo estereótipos: “é tempo de defender os fragmentos, as parcialidades, as diferenças, como uma parte da antropologia já começou a fazer” (CANEVACCI, 2005, p. 18). Mas não gostaríamos de nos aprofundarmos tanto sobre a utilização dos termos “subcultura” e “contracultura”, e sobre seu desuso em estudos de casos atuais. Trazemos aqui Canevacci para problematizar esses conceitos, demonstrando que no campo dos estudos sociais, eles já não se adequam tão bem quanto ocorria há quase 50 anos.

Voltando, as origens do punk e da emergência das subculturas juvenis que se originaram do período pós-segunda guerra (1950-1970), é consenso entre os autores, como Helena Abramo, José Carandell e Ondina Pires de que o aparecimento dessas manifestações está diretamente ligado às novas condições da juventude. A partir de 1950, houve um período de relativa prosperidade econômica, e tecnológica nos EUA que propiciou uma explosão criativa e consumista. Há uma ampliação ao tempo livre, e ao lazer, um ciclo de desenvolvimento da indústria cultural e aos meios de comunicação. “[...] a maioria dos jovens brancos americanos

começava a dispor de dinheiro para comprar discos, aparelhagens, instrumentos musicais, roupas, idas ao cinema etc.” (PIRES, 2009, p.78). É o tempo em que a televisão desenvolve-se, moderniza-se e integra uma rede nacional que, na década 70, multiplica seus espectadores. As outras áreas da indústria cultural e de entretenimento exploraram um admirável crescimento, ocasionando diversas publicações de livros e revistas, lançamentos de filmes, música, bandas, discos preferencialmente dirigidos ao público jovem. (ABRAMO, 1994, P.61)

Apesar das diferenças de motivação, caráter e amplitude, essas subculturas carregam contestações semelhantes de uma crítica ao sistema capitalista e suas bases de sustentação, a começar pela recusa aos valores burgueses da família, da disciplina do trabalho e da moral sexual, passando à reivindicação do direito à liberdade e do direito a fazer as próprias escolhas. A faixa etária desses conjuntos parece ser determinante para o fenômeno de transgressão juvenil que passou a ganhar importância por essa nova condição do jovem do pós-guerra.

A partir dos anos sessenta essas manifestações iriam se acentuar de maneira mais radical. O período de prosperidade econômica, social e tecnológica, nos EUA, por exemplo, demonstra a coexistência de diferentes realidades, nem sempre num convívio pacífico. Ondina Pires (2009) pontua três exemplos que demonstram essa convivência simultânea conflituosa como foram as atividades governamentais contra o Comunismo (período conhecido como “caça as bruxas”) e a contestação intelectual e artística sobre os *beats*, alguns deles comunistas; a repressão sexual em relação aos adultos *versus* o dossiê Kinsey, os livros polêmicos de Wilhelm Reich, ou amor livre dos adolescentes na parte de trás dos automóveis; a euforia consumista *versus* a pobreza e racismo que vitimaram as comunidades de negros e outras minorias. (p.78).

Paralelamente a esses problemas, nasce, no início dos anos cinquenta, o *rock’n’roll*, uma forma de música popular americana surgida de uma fusão entre *rhythm’n’blues* negro e o *country hillbilly* branco. Nas gírias usadas pelos afro-americanos dos anos trinta, “roll” e “jazz” significavam “sexo”. Assim, o rock em sua origem negra tem uma conotação sexual, componente essencial das músicas tocadas nos *honky-tonks*⁴⁶ das comunidades negras pobres. A música popular realizada por negros (*Blues* e

⁴⁶ “[...] botecos de cerveja que ficam na beira da estrada.” (TOSCHES, 2006,p.10)

Jazz) traz abertamente em suas letras temas sexuais e relações de poder entre homens e mulheres ou padrões e negros explorados, “sempre associada pelo *mainstream* branco e negro aos vícios e à preguiça.” (PIRES, 2009, p.79). O *rock’n’roll* trouxe em sua essência essa associação ao proibido, ao sexo livre e desinibido, ao selvagem e a diluição de tradições negras e brancas. Os puritanos de ambas as etnias rejeitavam sua manifestação.

Porém, logo essa música é assimilada pela indústria da cultura e transformada em meros produtos medíocres e/ou melosos para entretenimento e fácil assimilação do público. Cada um desses grupos subculturais via na música e principalmente no rock, um elemento importante de representação de suas identidades individuais e coletivas, podendo nela aspirar e projetar outro modo de vida. Na década de 70, o Rock Progressivo, o Hippie Rock, o *country rock* e o *soft rock* são a “onda” do momento, ganhando o status de música pop tornando-se um grande negócio para a indústria do entretenimento. (KUGELBERG; SAVAGE, 2012, p. 43). A música punk inspira-se principalmente em estilos musicais que nascem como reação a esses estilos, misturando elementos principalmente dos estilos musicais *Glam Rock* e *Pub Rock*.

A indústria criada para as massas juvenis, ao mesmo tempo em que entretém e aliena, dissemina um conflito de gerações entre adultos e adolescentes. Durante os anos cinquenta e sessenta, o cinema destinou atenções à figura do “jovem rebelde”, que se tornou tema de muitos filmes como *O Selvagem* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953), *Sementes de Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Running Wild* (Abner Biberman, 1955), *The Motorcycle Gang* (Edward L. Cahn, 1957) e *O Poço da Perdição* (*Live Fast, Die Young*, Paul Henreid, 1958). Eles repetiam a receita lucrativa de “sexo-violência” adaptando-a para o público jovem, hedonista e endinheirado que encontrou nos *drive-ins*, no *rock’n’roll* e na maneira peculiar de se vestir um escape à vida aborrecida dos adultos. Figuras como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Marlon Brando, Mamie Van Doreen e James Dean servem de exemplos de subversão desses valores tradicionais norte-americanos.

Mas o uso dessas temáticas transgressivas de “sexo-violência” não chega a ser uma inovação: remetem ao gênero fílmico dos *exploitation movies*, que, ao contrário do

que se pensa, são muito anteriores ao cinema dos anos cinquenta que se inclinou sobre os fenômenos de transgressão, quer fossem de cunho sexual, violência ou drogas.

Por volta de 1947, a indústria cinematográfica americana sofreu um duro golpe a sua atmosfera criativa com o início das atividades da *House of Un-American Activities Committee* que visava identificar e perseguir ações comunistas. Diversas produções e artistas e profissionais do cinema foram acusados de propaganda comunista que passaram a ser boicotados pelos grandes estúdios. Alguns, como Charlie Chaplin, Orson Welles, Paul Robeson e Yip Hareburg, deixaram os EUA ou passaram a atuar na clandestinidade. Consequentemente, grandes produtoras tiveram grandes cortes orçamentários que provocaram um colapso do cinema e o desemprego de muitas pessoas do ramo. Durante o período de retrocesso da indústria cinematográfica de Hollywood, divergindo do cinema *mainstream*, floresceu o cinema tipo “B” e os *exploitation movies* dos produtores independentes. Embora os *exploitation movies* possuíssem em sua grande maioria uma qualidade contestável, eles são a primeira forma de cinema independente alternativo a Hollywood.

Os *exploitation movies* atraíam muito público das classes mais baixas porque aludiam temáticas do dia a dia violento dos subúrbios das grandes cidades, assemelhando-se ao gênero literário conhecido como *pulp fictions*. O público mais culto, exigente e conservador viam nos *exploitation movies* e nos romances *pulp fiction* formas culturais inferiores e primitivas, devido ao seu caráter transgressor e a um enredo destituído de artifícios artísticos.

É importante essa contextualização e demarcações do universo simbólico juvenil, que a partir dos anos 50 é alicerçado pela fruição de bens veiculados ao mercado dentre as principais: a música e o cinema. Helena Abramo ao falar sobre esses bens de consumo diz: “Há uma relação de apropriação e reapropriação recíprocas entre jovens e indústria cultural. Os grupos juvenis realizam criações culturais e inovações, a partir de bens fornecidos pela indústria cultural e esta capta, reproduz e divulga essas criações” (ABRAMO, 1994, p.88). Como se observou, a identificação com certos modelos é um processo juvenil normal, mas quando estes modelos representam contornos de delinquência, ou tendem a ideologias de extrema-direita/esquerda, esse reconhecimento torna-se alarmante para as instituições

políticas e/ou religiosas vigentes. No entanto, a singularidade desse fenômeno de “rebeldia juvenil” no cinema, no *rock’n’roll*, na moda e nos comportamentos foi mais bem aproveitada pela indústria cultural. Os movimentos nascidos de forma espontânea, entre as camadas mais jovens da sociedade rebelando-se contra o *mainstream*, depressa foram absorvidos pelos *media*.

3.2 PUNK AMERICANO

O surgimento do movimento punk americano, como anteriormente falado, está em parte ligado a uma reação ao contexto de crise econômica, social e político marcado por práticas conservadoras. Por volta dos 1970, os Estados Unidos viveram também o auge de uma crise urbana, refletida fortemente em algumas cidades americanas. Nova Iorque, dentre outras, entrou em uma completa transformação de seu ambiente urbano, passando por um processo de suburbanização e desindustrialização. Assim teve sua base fiscal urbana esvaziada. A receita da cidade foi diminuída a ponto de ser incapaz de manter os serviços essenciais dos bairros (PURCELL, 2013, p.14).

No início dos anos 1970, houve por parte do governo a intenção de revitalizar a cidade e isso se deu através da gentrificação e privatização de Manhattan. Isso não somente deslocou trabalhadores e moradores de baixa renda de suas residências. Mas também abriu caminho para políticas econômicas neoliberais que provocaram um crescimento sem precedentes do setor privado. Dentro desse contexto, na cidade de Nova Iorque surgiu o punk, por volta de 1974,⁴⁷ e centrado principalmente em dois pequenos clubes noturnos, o CBGB’s e o Max’s Kansas City, ambos localizados na Lower Manhattan, sendo mais importante o primeiro. Esses clubes foram lugares que abrigaram as primeiras bandas ligadas ao movimento como Ramones, Television, Patti Smith e Blondie e mais tarde Suicide, The Dictators, The Heartbreakers, Richard Hell and the Voidoids, Talking Heads e os Dead Boys (THOMPSON, 2004, p.10).

⁴⁷ Autores como Steve Hager, Clinton Heylin, Marc Masters, Simon Reynolds argumentam que o punk americano surge em 1973-74 e termina e tem seu auge em 1976.

O CBGBs abriu em março de 1974 e foi um clube dedicado exclusivamente a apresentações de bandas independentes, que não se alinhavam às tendências musicais que faziam sucesso na época e não possuíam contratos com nenhuma grande gravadora. Essa postura, tomada pelo Hilly Kristal, fundador do clube, atesta e alinha-se com um dos principais desejos do movimento punk: a resistência ao domínio comercial e especificamente à música comercial. Kristal cobrava apenas um dólar para quem quisesse entrar para ver as bandas tocarem. Em termos econômicos e de investimento, essa quantia era apenas simbólica. Kristal, assim como as bandas que se apresentavam no clube, não ganhava muito dinheiro, e o público também gastava muito pouco, o que permitiu para ambas as partes um ambiente de reunião por razões majoritariamente não econômicas. As bandas não sobreviviam com cachê dos shows, geralmente seus integrantes tinham outras atividades remuneradas, que eram a maior parte de suas rendas.

O CBGB era um clube noturno pequeno, dessa maneira, propiciou outra reivindicação do punk: alterar a relação entre o performer e o público. Tricia Henry nota que o “CBGB ofereceu a chance de estar perto, e até mesmo interagir com os artistas. O fato de que os membros da banda se misturaram com a platéia antes e depois de uma apresentação, e prestigiavam outros grupos [...]” ⁴⁸ (HENRY, 1989, P.2, tradução nossa). Seguindo essas regras, se tornava intercambiável que um membro do público pudesse ser um performer e vice versa.

As primeiras bandas punks americanas tinham como principais inspirações bandas de rock que estavam em um circuito alternativo ao do rock *mainstream*, por isso definido pelo termo *rock underground*. Dentre as principais podemos destacar o Velvet Underground, o MC5, Iggy Pop and The Stooges, o Modern Love e New York Dolls. Essas bandas se caracterizavam por trazerem como tema de suas composições assuntos considerado ofensivos para a classe média americana (drogas, desvios sexuais, violência, etc.). Apesar de não serem músicos amadores, tendiam à simplicidade, às cacofonias, sem muitos aparatos técnicos, buscando uma qualidade deliberadamente amadora na música. Possuíam uma atitude geralmente pessimista ao futuro. O caráter antissocial e não-conformista resultou em um produto com pouco apelo comercial e público restrito.

⁴⁸ No original: “CBGB offered a chance to be close to, and even interact with, the performers. The fact that band members mingled with the audience before and after a set, and watched other groups [...]”

Dentre todas as bandas do punk americano, o Ramones é colocado como destaque por muitos autores, pois eles resumem perfeitamente muitas das características do punk americano. Jovens entre seus vinte e poucos anos, vestidos com jaquetas pretas de motoqueiro, numa clara alusão aos ídolos “jovens rebeldes”, como Marlon Brandon, em *O Selvagem* (*The Wild One*, Laslo Benedek, 1953), calça jeans rasgada e tênis baratos, em oposição ao visual espalhafatoso das bandas *Glam* e *Glitter*, que eram populares no *underground* como a banda New York Dolls. Para Stacy Thompson, em *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), as roupas dos Ramones expressavam um impulso em direção ao anonimato e sugere também que eles não eram diferentes do público de seus shows, pois a maioria dos jovens do East Village se vestia de maneira similar.

Tendo em vista o mercado musical nacional e internacional, o punk americano, em seus primeiros anos, teve pouca repercussão se comparado ao punk inglês, que foi restrito a específicos locais e audiências. Simon Frith (1981) e Simon Reynolds (2006) comentam que o punk nos EUA foi mais *underground*, o acesso às rádios americanas foi mais restrito do que na Inglaterra. Frith (1981) nota que para o punk americano chegar ao mercado nacional, ao nível das grandes gravadoras tomarem conhecimento da existência delas, foi necessário um grande esforço. Na Inglaterra, as gravadoras independentes britânicas foram beneficiadas por programas de rádio como de John Peel, na BBC, para obter transmissão e se tornar sucesso nacional, o acesso ao rádio nos EUA foi limitado. Na Inglaterra, assim como nos EUA, as *majors* procuraram absorver o punk como mercadoria e, segundo Frith (1981) na América as empresas foram mais eficientes em excluir o punk como ideologia. (FRITH, 1981, p. 157).

Quando Stacy Thompson (2004) fala sobre as diferenças entre o punk americano e inglês, ele fala sobre o desejo inicial do punk americano em evitar a comercialização e que isso não reaparece na cena inglesa. No caso da inglesa, as bandas abraçaram a atenção dada pelos maiores selos, após o Sex Pistols terem instigado considerações da mídia em torno punk. (THOMPSON, 2004, p.19). Vemos aí uma contradição nas palavras de Thompson, que, ao dizer que o punk americano “evitou sua comercialização”, dá a impressão de que o punk americano faz isso de forma consciente. Seguindo os argumentos de Frith (1981) e Reynolds (2006), acreditamos

que isso se deu mais de forma circunstancial, devido ao contexto e diferenças do mercado musical de ambos os países (EUA e Inglaterra), proporcionando consequentemente que o Ramones tenha sido, em seu início, um fenômeno mais regional, e que o Sex Pistols, tenha explodido rapidamente como um sucesso de vendas a nível nacional e internacional.

Concordamos com a argumentação de Thompson (2004) quando nos diz que punk inglês alcançou outras vias e teve proporções diferentes para seus objetivos de oposição à indústria musical. Os Sex Pistols, empresariado por Malcom McLaren, não resistiu à economia dominante e a seu modo de produção. Ao invés disso, assinou com três *majors* (EMI, A&M e Virgin) em um curto período de tempo. A banda, na verdade, atraiu uma grande atenção da mídia para o punk, se tornando um fenômeno midiático de grande repercussão, Thompson (2004) utilizará o termo “hiper-espetacular” para se referir ao punk inglês e à repercussão que teve graças ao Sex Pistols. Em Nova Iorque, as bandas punks permaneceram em um contexto mais restrito de pequenos clubes, levando mais tempo para as bandas, como o Ramones, alcançarem uma repercussão mais ampla.

Outros aspectos levantados em torno da banda Ramones, apresentados por Thompson (2004), são as possibilidades de democratização ao acesso de produção. Através de sua música simples, com a combinação de poucos acordes e ausência de solos, possibilitou-se que pessoas não treinadas em música se envolvessem com a performance da banda - um exemplo apropriado de uma estética do *Do It Yourself*. Segundo Thompson (2004), o Ramones foi responsável por popularizar a expressão, não de maneira pejorativa, de “três acordes do punk”, que foi uma volta ao rock básico dos anos 1950. Os Sex Pistols e outras bandas britânicas frequentemente nem três acordes usavam em muitas de suas músicas, radicalizavam a ideia de qualquer um podia fazer música, sem nenhum tipo de conhecimento musical aprofundado - uma oposição à técnica de músicos como Jimmy Page e sua guitarra de dois braços, ou o teclado virtuoso de Rick Wakeman e Keith Emerson.

Dentro da argumentação de Thompson (2004) sobre a cena americana exemplificada pela banda Ramones, há uma contradição. O autor se refere ao selo

Sire Records, que lança os primeiros discos dos Ramones e de muitas outras bandas punks americanas, como "um pequeno selo independente" (THOMPSON, 2004, p. 13, tradução nossa). Durante todo o argumento de seu livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), temos o entendimento de que um selo independente, para Thompson (2004), é aquele que não se relaciona com nenhuma *major* em quaisquer termos: seja na distribuição, lançamento ou produção. Vemos isso mais especificamente na página 142 do capítulo 4 de seu livro, intitulado *Market Failure: Punk Economics, Early and Late*. Thompson (2004), baseando-se nos argumentos de Simon Frith (1981), nos diz o que seria um selo independente. A Sire Records, em 1970, segundo a revista *Billboard* de 23, de Janeiro, de 1971, passa a ter a distribuição de seus lançamentos pela Polydor Records, no mundo inteiro, excluindo apenas os países EUA, Canadá, França e Itália. Sendo assim, a Sire Records não era um selo independente nos termos colocados pelo próprio Thompson e por nós. Mas talvez o que ele tenha intencionado dizer é que a Sire Records em comparação com as seis grandes gravadoras atuantes no mercado americano nos anos 1970, era um selo de menor expressão. A Sire inclusive é incorporada pela Warner, em 1978.

Os Ramones, como argumentado por Thompson (2004), é uma banda que poderia ser produzida com pouco dinheiro, permitindo que eles assinassem com a Sire Records em 1976. O selo lançou seu primeiro álbum sem que o disco precisasse vender milhões de cópias na ordem de recuperar seu investimento na banda. Ainda segundo Thompson (2004), o conjunto específico de condições econômicas dentro da música industrial explica por que algumas bandas da cena punk rock de Nova Iorque e especialmente o Ramones poderia ser tocado, gravado e produzido de maneira barata. O baixo custo da produção das bandas punks facilitou a mudança de indivíduos que apenas consumiam música para pessoas que produzem música. O baixo orçamento também permitiu que selos menores como a Sire mantivessem bandas da cena de Nova Iorque abaixo de contratos.

Temos que levar em consideração também a pontuação que faz Thompson, do punk dividido entre dois períodos: *early punk economics* (1973-74 a 1977) e *late punk economics* (1978/1979 até a atualidade). O primeiro ciclo do punk é caracterizado pela oposição estética do punk a certas práticas capitalistas e do mercado musical, tentando conjuntamente criar um senso de comunidade. Mas apesar das questões

estéticas, nesse início do punk se relacionar com a economia, as bandas não tem muita consciência, nem uma forte resistência a apropriação das grandes gravadoras. Isso vai mudar, a partir de 1978/1979 (*late punk economics*), com o "enfraquecimento" do punk, e essa nova percepção de oposição e práticas não comerciais, iniciadas pelo anarco-punk e o Crass. A centralidade em muitos símbolos, adereços, gestos, moda que compõem a estética do início do punk, vão perdendo seu significado e suas verdadeiras intenções de provocar choque e repulso vão sendo esvaziados, decorrencia do circuito de consumo que transforma o punk em estilo.

Dessa forma temos os três primeiros álbuns do Ramones, registrados no período inicial do punk (*early punk economics*): *The Ramones*, lançado em Fevereiro de 1976, *Ramones Leave Home* lançado em no início de 1977 e *Rocket to Russia* lançado no fim do ano de 1977. Pelos parâmetros aqui colocados por nós no trabalho, esses discos podem ser considerados punks, pois até então não se tinha esse parâmetro de independência as grandes gravadoras e práticas econômicas que contestavam a comercialização do punk. O punk como ele é entendido hoje é uma construção que aconteceu durante toda a sua história e tem como marco os anos de 1978/1979, onde até então o punk não tinha exemplos e nem se via como uma completa oposição as *majors*.

Concluimos, assim, que o Ramones tinham compromissos com o punk, em seus primeiros anos. Por sua estética minimalista, música de formas simples, sem a necessidade de uma técnica apurada, interação com o público, letras que refletiam a situação dos jovens suburbanos de Nova Iorque, gravações de baixo custo. O Ramones é uma banda que sobrevive e transcorre pelas duas fases históricas e econômicas do punk colocadas por nós, a banda acabou em 1996. Pelos nossos parâmetros, os três primeiros discos do Ramones seriam punks, e, depois disso, de um ponto de vista econômico e talvez até estético a banda se tornou outra coisa que não é punk - mesmo que muitos punks considerem a banda como punk. Talvez o fato que conta para muitos punks é toda essa trajetória vivida pela banda, seu pioneirismo. Mas, como vimos, para o conceito de punk ter algum peso é preciso analisar o punk como um todo.

Em 1975, Amos Poe, com auxílio de Ivan Kral, baixista da Patti Smith, faz os primeiros registros do movimento punk em filme. Dois rudes documentários, *Night Lunch* e *Blank Generation* (ambos de 1975), que trazem o registro de bandas como: Patti Smith, Television, The Ramones, Talking Heads, The Richard Hell and the Heartbreakers, Harry Toledo, Marbles, Tuff Darts, Wayne Count, Miamis e New York Dolls que se apresentavam nos clubes CBGB's e Max's Kansas City. Ambos os filmes foram gravados com uma câmera 16 mm, totalmente em preto e branco. Além disso, não tiveram o som sincronizado com as imagens e o áudio foi inserido numa pós-edição.

O filme *Blank Generation* abre com a exibição de Patti Smith, mas as imagens mostradas não são registros de um único show, mas sim uma edição de momentos e recortes de outras gravações que Poe fez do grupo. Durante todo o filme há uma grande variação de planos de imagem, o *zoom* se aproxima dos rostos dos músicos, o plano abre e vemos a banda por inteiro perde-se o foco muitas vezes. A câmera, portada à mão, movimenta-se como se tivesse dançando ao som da música, assumindo o ponto de vista de um espectador do show. Esse estilo de filmagem e edição percorre todo o filme. Segundo Jack Sargeant, “isso serve para criar um sentido de imediatismo, bem como um sentimento de urgência frenética, como se gastassem tempo demais para se entregar de uma só vez para algo que transpira em outro lugar [...]”⁴⁹ (BARBER; SARGEANT, 2006, p.82, tradução nossa). Stacy Thompson, outro autor a comentar sobre *Blank Generation*, observa que o ponto de vista da câmera torna o cinegrafista parte do público punk onde a “[...] barreira entre produtor e consumidor torna-se permeável [...]”⁵⁰ (THOMPSON, 2004, p.50, tradução nossa).

Em *Blank Generation* (1975) existem cenas que causam uma estranheza por não seguir um padrão esperado de um documentário musical, no qual músicos aparecem tocando. Por vezes o registro dos shows no CBGB's e Max' Kansas City é interrompido por sequências como, por exemplo, de um homem correndo pelas ruas de Nova Iorque carregando uma televisão portátil em mãos. O homem veste uma camisa com os dizeres “*Little Johnny*”, que antecede e referencia a música

⁴⁹ No Original: “This serves to create a sense of immediacy as well a feeling of frenetic urgency, as if by spending too long luxuriating on one shot something transpiring elsewhere [...]”

⁵⁰ No original: “The barrier between producer and consumer becomes permeable [...]”

“*Little Jhonny Jewel*”, da banda Television, que segue em sequência. Na continuidade da ação, o homem para diante da câmera e arremessa a televisão em direção ao solo. Isso pode ser entendido como uma introdução para a banda Television, mas em grande parte do filme não existe essa divisão clara entre os artistas que são exibidos respectivamente. Não há um padrão que possibilite a visualização de onde termina e começa outra banda. Há outras bandas que claramente recebem um tipo de tratamento diferenciado no filme, além do Television, como o Blondie e Marbles.

Essas bandas, Blondie e Marbles, destacam-se no filme por possuírem uma variedade de ações no filme que excedem a simples performances ao vivo da maioria dos outros conjuntos mostrados. A banda Blondie, por exemplo, aparece subindo uma escada de incêndio de um prédio, andando pelas ruas da cidade, empurrando um carro e brincando frontalmente para a câmera em um estúdio de fotografia. A relativa diferença de tratamento que Amos Poe, diretor do filme, dá a essas bandas é notado também por Mark Benedetti, em seu texto *The Blank Generation and Punk/ Downtown History*, que comparece no livro *Downtown Film & Tv Culture 1975-2001* (2015). Para Benedetti, a rima com o nome da banda Television, que está na ação em que o homem carrega uma TV e veste uma camisa escrito “*Little Johnny*”, constrói uma “proto-narrativa” que lembra estruturas comuns aos vídeos clipes, cujas imagens de shows ao vivo aparecem com representações visuais de conteúdo lírico das músicas. E os momentos dedicados à banda Blondie e ao Marbles são referidos por Benedetti como “[...] ascendência clara aos filmes dos Beatles com Lester Richard (*A Hard Day's Night* [1964] e *Help!* [1965]). Bem como o Monkees 1966-1968, o próprio inspirado em parte desses filmes dos Beatles”⁵¹ (BENEDETTI, 2015, p.46, tradução nossa).

Os Marbles tem uma similar sequência como o do Blondie, intercalada por imagens deles tocando ao vivo. Observamos a banda entrando em um apartamento um-a-um pela porta, vestindo máscaras de borracha de monstros e óculos com olhos falsos, carregando seus instrumentos, e alinhando-se na sala, perpendicular à câmera. Eles iniciam brincadeiras nesse enquadramento, usando suas guitarras como simulações

⁵¹ No original: “[...] their clear ancestry in the Beatles films with Richard Lester (*A Hard Day's Night* [1964] and *Help!* [1965]). As well as the Monkees 1966-1968, itself inspired in part by those Beatles films.”

de armas, carregando uns aos outros sobre as costas, cantando e agitando os braços como se eles tivessem em um coral e geralmente fazendo palhaçadas para a câmera. Um dos integrantes da banda Marbles, David Bowler, no livro *A Cultural Dictionary of Punk: 1974-1982* (2009), ao falar sobre as bandas que não seguiam a musicalidade do punk, diz: "Nós, na verdade éramos mais próximos do Blondie em nossas sensibilidades pop."⁵² (ROMBES, 2009, p. 142, tradução nossa).

Talvez as indicações Benedetti e Bowler sirvam para uma reafirmação de que a cena punk nova iorquina, no início de 1970, havia uma gama heterogênea de estilos musicais, com uma multiplicidade artística e de influências. Como constata Nicholas Rombes, logo após a fala de Bowler: "a confusa verdade é que não havia nenhum som coerente no início, e é por isso que você provavelmente nunca ouviu nenhuma música do Marbles."⁵³ (ROMBES, 2009, p.142, tradução nossa). E dentro dessa variedade de bandas e estilos musicais observamos, através de *Blank Generation*, que o diretor Amos Poe teve uma sensibilidade de aproximar dentro do filme, e através de diferentes abordagens e mudanças da linguagem audiovisual, as bandas nas quais ele sentiu que faziam parte de uma mesma essência e sonoridade. Como David Bowler da banda Marbles nos indica assim como o autor Mark Benedetti, a sonoridade dos Marbles e Blondie, nesse período, tendiam a música pop e já se aproximavam do que veio a ser conhecido como *New Wave*.

É perceptível a quem assiste *Blank Generation*, que Amos Poe também dá a alguns outros grupos maior ênfase, promovida por um número superior de enquadramentos e cortes, maior duração no tempo de exibição e maior quantidade de músicas. Por outro lado, não seguem a estrutura narrativa como foi dita por Benedetti, como vídeo clipes "padrões" que representam visualmente os conteúdos das letras. Segundo Sargeant, "Harry Toledo e as reminiscências dos sessenta, como Marbles ou Shirts, são capturados em seguida, mas há menos sensação de energia - estas bandas não têm o poder bruto de seus contemporâneos [...]"⁵⁴ (BARBER; SARGEANT, 2006, p.83, tradução nossa). Poe provavelmente faz isso por alguns motivos: pela vitalidade e inovação das bandas (Television, Blondie, Ramones, Patti Smith), que

⁵² No original: "We were actually closest to Blondie in our pop sensibilities."

⁵³ No original: "The messy truth is, there was no coherent sound at the beginning, and that's why you've likely never heard any songs by Marbles."

⁵⁴ No original: "Harry Toledo and sixties throwbacks, such as Marbles or Shirts, are caught next, but there is less of a sense of energy - these bands lack the raw power of their contemporaries; they seem flat when compared to the other bands here..."

contrasta com as bandas com mais tempo de existência, que repetem certas formulas ou não trazem inovações. Poe parece ter a sensibilidade de sentir que essas bandas que ele dá ênfase estão compartilhando entre elas algo que está iniciando-se, um som mais cru, simples, direto com tendência artísticas e ao mesmo tempo refletindo a realidade das ruas. Muitas dessas bandas estavam em suas primeiras apresentações e Poe encontrou uma afinidade com esses novos grupos que assim como ele passavam a frequentar os clubes noturnos como alternativa de diversão em Nova Iorque. Jonathan Buchsbaum descreve o filme da seguinte maneira:

Aparentemente, o ambiente o atraiu mais que os grupos, e as filmagens não performáticas forneciam uma agitação inocente de algum dos grupos fora dos palcos, como o Blondie subindo escadas de incêndio, ou membros de outros grupos se atacando com seus instrumentos. A sagacidade o débil suspiro nas ruas com uma televisão na mão introduzindo a performance do Television. Enquanto o filme oferece pouco de conhecimento sobre os temas, preocupações ou interesses da cena, e a edição desconexa não dramatiza quaisquer motivos formais ou temáticos na música, sua documentação em um momento nascente do movimento e se comunica uma sensação de crueza.⁵⁵ (BUCHSBAUM, apud HOBBERMAN, 1983, p.277, tradução nossa)

Ao fim de *Blank Generation* na parte destinada aos créditos, os títulos aparecem escritos com letras de plástico sobre uma jaqueta de couro preta, talvez uma referência à abertura de *Scorpio Rising* (1963), de Kenneth Anger, onde os nomes também aparecem sobre uma jaqueta preta cravados de arrebites prata. A jaqueta de motoqueiro representa o ícone de rebelião, possui um status de forasteiro e assim Poe também demarca através de seu filme outros símbolos - tênis, calças rasgadas, óculos escuros, braços magros – que representam o punk americano. Esses ícones visuais podem ser encarados como uma homenagem ao Cinema Underground de Kenneth Anger. O filme é importante registro marcando o início da transposição do punk para dentro de um registro cinematográfico. A partir de *Blank Generation*, uma série de outros filmes são lançados sempre em torno dessa cena musical, como os filmes do próprio Amos Poe, como *The Foreigner* (1977), *Unmade*

⁵⁵ No original: "Apparently the ambience attracted him less than the groups, and the non-performance footage supplies 'candid' cavorting of some of groups off-stage supplies, such as Blondie climbing up fire escapes, or the members of another group attacking each other with their instruments. A feeble wit gasps streets with a television in hand introduce the Television performance. While the film offers little insight into the themes, preoccupations, or interests of the scene, and the desultory editing fails to dramatize any formal or thematic motifs in the music, it does document a nascent moment in the movement and communicates a feeling for rawness."

Beds (1976); os dos diretores Beth e Scott B, *G-man* (1978), *Black Box* (1978), *Letters To Dad* (1978), *The Offenders* (1979), *The Trap Door* (1979); Vivienne Dick, *Guérillère Talks* (1978), *State Island* (1978), *She Had Her Gun All Ready* (1978), *Beauty Becomes the Beast* (1979); James Nares, *Rome78'* (1978); Eric Mitchell, *Kidnapped* (1978), *Underground USA* (1980) e Jhon Lurie *Men in Orbit* (1978), para citar alguns.

Bandas como Velvet Underground, New York Dolls e Ramones simbolizam o advento de uma nova música das quais se destacam os aspectos “urbanos” e o forte pessimismo sobre o futuro. A batida implacável, o som abrasivo, o estilo amador, dessa nova música confronta a visão otimista do mundo e a técnica polida do rock *mainstream*. Uma forte conexão com a vanguarda da cidade Nova Iorque adicionou elementos distintivos de elementos comerciais da cultura *mainstream*. Por exemplo, Andy Warhol trabalhou com o Velvet Underground nos anos 60, na criação do *Exploding Plastic Inevitable*, uma performance musical que explorou uma mistura de mídias como: projeção de filmes, dança, jogo de luzes e frequentes intervenções do público durante a performance. *Exploding Plastic Inevitable* abriu novas possibilidades entre a música rock e performance artística.

As virtudes encontradas no punk - sua estética crua, utilização de materiais rudimentares, desvalorizados e, provenientes do lixo urbano e industrial, compondo uma aparência incomum e ofensiva além da ética do *Do It Yourself* - influenciaram uma geração de novos artistas, muitos desses recém-formados em escolas de artes e recém-chegados ao East Village, em meados dos anos 1970. O coração da boemia de Nova Iorque tinha se deslocado do SoHo (área do centro da cidade ocidental de Manhattan) para um lugar mais barato: o Lower East Side - naqueles tempos uma área muito maior do que é hoje (REYNOLDS, p. 470, 2006). Devido à especulação imobiliária, parte do Lower East Side foi rebatizada de East Village. Artistas convergiram à cena de rock *underground* de Nova Iorque, “[...] em parte porque parecia haver mais possibilidades para fazer algo acontecer lá do que no mundo da arte, onde o mercado estava deprimido e o circuito de galerias era difícil para jovens pintores entrarem”⁵⁶ (REYNOLDS, 2006, p. 464, tradução nossa).

⁵⁶ No original: “Artists gravitated to New York’s underground rock scene partly because there seemed to be more possibilities for making something happen there in the art world, where the market was depressed and the gallery circuit tough for young painters to break into.”

Essa nova geração de artistas surgidos sobre a luz do punk, ficou conhecida como o movimento *New Wave* ou *No Wave*. Muitas das demandas do punk foram adotadas por esse grupo de artistas, e as principais diferenças entre o punk e o *No Wave* se caracterizaria por um adensamento nas experimentações musicais, na interdisciplinaridade artística e de uma proximidade cada vez maior com o mundo da arte. Como nota Simon Reynolds: “a cena *No Wave*, de Nova Iorque, por exemplo, estava virtualmente distribuída entre pintores, cineastas, poetas e artistas performáticos.”⁵⁷ (2006, p.38, tradução nossa)

David Byrne, que além de guitarrista e vocalista da banda Talking Heads, é artista plástico e integra o livro *New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978-88*, descreve o East Village como um “[...] museu boêmio vivo, o que foi muito emocionante para um aspirante a artista e músico. Lendas vivas andavam pelas ruas”⁵⁸ (TATE, 2007, p.1, tradução nossa). O livro é um precioso material que parte de uma rica documentação fotográfica do período e traz citações de vários participantes de todas as cenas criativas interligadas.

O punk, e consequentemente a *New Wave*, tem sido influente na formação de tendências estéticas ocidentais desde meados dos anos 1970. Autores como Stacy Thompson, Roger Sabin, Helena Abramo, Nicolas Rombes, Greil Marcus apontam o punk não como um fato isolado ou um fenômeno limitado, mas como sendo um movimento de extenso impacto em várias áreas culturais e políticas. Em outras palavras, nós estamos nos afastando de uma análise do punk em termos musicais e explorando outras áreas como cinema, literatura, quadrinhos, artes plásticas, moda e comportamento cotidiano. O punk rebelou-se contra o clima social, político e a estética conservadora dos anos 1970, e participantes do movimento procuraram criar um modo de expressão que refletia as visões de uma nova geração de artistas urbanos.

Na década de 1960, a região do SoHo começou a atrair artistas à procura de aluguéis baratos e grandes espaços para produção artística. Os artistas foram atraídos para a cidade por uma série de razões, que incluíam baixo custo de vida, a

⁵⁷ No original: “The No Wave scene in New York, for instance, was virtually wall-to-wall painters, filmmakers, poets, and performance artists.”

⁵⁸ No original: “[...] bohemian living museum, which was pretty thrilling for an aspiring artist and musician. Living legends walked the streets [...]”

diversidade de pensamento e de experiências, estimulação artística e acesso regular a grandes artistas e seus trabalhos. O SoHo era uma área demarcada como zona industrial e comercial, onde não eram permitidos imóveis residenciais. Os primeiros habitantes do SoHo viviam de maneira ilegal nos *lofts* abandonados e armazéns da região.

Em 1971, a comissão de planejamento da cidade refez o zoneamento do SoHo e legalizou os *lofts* para o uso de artistas e para famílias irregulares. Em pouco tempo, a região tornou-se movimentada devido à presença dos jovens artistas. Em 1968, as primeiras galerias de arte apareceram, como as de Andre Emmerich e John Weber, seguindo as de Ileana Sonnabend e Leo Castelli, as mais conhecidas. Rapidamente o SoHo adquiriu popularidade, o que ocasionou o aumento do custo de vida na região. Os aluguéis dos imóveis tornaram-se caros, isso deixou o SoHo menos atraente para os jovens artistas. Muitos deixaram o bairro e se mudaram para o *East Village*, um bairro mais degradado e barato (PURCELL, 2013, p. 30).

Artistas de diferentes disciplinas e experiências chegaram ao East Village formando um modelo de micro-sociedade artística com uma atmosfera definida pela atitude, aparência e particularidade de produção cultural. O East Village, no final da década de 1970, era uma fusão heterogênea de arte subversiva e política que se tornou conhecida coletivamente. Este movimento social, intelectual e cultural único se iniciou no East Village aproximadamente em 1974, quando o aumento do custo de vida nas regiões do Lower West Side forçou os artistas a migrarem para o leste. E a produção artística do East Village manteve-se forte até por volta de 1984, quando uma série de fatores impactou negativamente a cena cultural, como a AIDS, as drogas, o reconhecimento e a comercialização do East Village pela mídia e, por último, a gentrificação.

O circuito cultural formado no East Village girou em torno de espaços alternativos e experimentais de arte desde a década de 1960 como La Mama Experimental Theatre Club, Danspace Project, Settlement 3rd Street Music, Anthology Film Archives e através de clubes noturnos espalhados por toda a Lower Manhattan, como: o CBGB's, Max's Kansas City, The Merces Arts Center, Club 82, Danceteria e principalmente o Mudd Club. Os clubes foram fundamentais para o fortalecimento e expansão do movimento artístico *underground* do East Village. De acordo com

Steven Hager em *Art After Midnight: The Scene Village East* (2012), os artistas mais significativos do movimento *underground* East Village emergiram dos clubes noturnos, que se tornaram galerias de arte alternativas.

O Mudd Club, clube aberto na 77 White Street, fundado por Steve Mass no início do ano de 1979, tornou-se uma alternativa de diversão e uma oposição ao gênero musical, febre e carro-chefe da indústria musical da época: a *Disco Music*, centrada no clube Studio 54. No Mudd Club podia-se ouvir um ecletismo musical que variavam entre punk, hip hop, *rock n' roll* dos anos 60, dub reggae, power pop e sucessos *pop-retro*. A variada gama de músicas atraía uma clientela diversificada, colocando diferentes tipos de pessoas e artistas juntos, sob o mesmo teto. O Mudd Club foi um “caldeirão” de estilos estéticos e formas de arte. Artistas que trabalhavam em uma variada gama de mídias se reuniam no clube para compartilhar seus trabalhos e ideias, colaborando para o desenvolvimento de novos estilos e conceitos que contribuíram para a contracultura East Village. O clube deu aos artistas um espaço criativo, inspirando uma produção de conceitos inovadores que culturalmente e intelectualmente impulsionaram a arte do East Village. Entre os artistas mais influentes que circularam neste ambiente e que foram reconhecidos a partir do Mudd Club podemos citar: Jullian Schnabel, Kenny Scharf, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, que inclusive teve sua primeira exposição no clube.

O hip hop surgido nos guetos do South Bronx, o punk ocorrido nos clubes noturnos, e os jovens artistas atraídos pelos baixos custos de vida no East Side foram responsáveis pelo desenvolvimento de uma contracultura em torno de questões políticas e sociais. Ambos manifestaram-se em resposta as mudanças urbanas em Lower Manhattan. Ambos o hip hop, o punk e os jovens artistas, defenderam o uso do espaço público para manifestar o seu protesto em uma sociedade capitalista tardia cada vez mais privatizada. Eles ainda colaboraram entre si, partilhando de uma estética, de práticas subculturais e de um estilo de protesto social urbano através da arte. Os artistas do Lower East Village aprenderam com os grafiteiros, assimilando a estética dos grafites e herdando a prática do protesto social. Assim como a energia e estética do punk.

Através da análise da evolução cultural do *underground* East Village, observamos os efeitos da mudança urbana ocorrida na cidade Nova Iorque. O reflexo dessa

transformação na paisagem da cidade refletiu sobre as produções desses artistas, que enxergaram na arte uma possibilidade de assumir uma postura de protesto contra a privatização e a gentrificação da Lower Manhattan.

Todo esse histórico da cidade de Nova Iorque nos ajuda a contextualizar e entender a produção artística oriunda do punk americano em seu início e a relação desse ambiente com a produção audiovisual na qual esta pesquisa traz como foco. Em todos os filmes punks nova iorquinos aqui analisados e que surgem de 1975 até meados dos anos 1990, podemos ver a interação entre diversos artistas de diferentes expressões criativas, como pintores, músicos, *performers*, diretores de cinema, *videomakers*, fotógrafos, atores, escritores, poetas e grafiteiros.

Além disso, podemos observar que há entre os diretores americanos uma mistura de nacionalidades: Eric Mitchell é francês, James Nares é inglês, Anders Grafstrom é sueco, Vivienne Dick é irlandesa, Amos Poe é israelense, só para citar alguns exemplos. Mesmo observando certa unidade nessas produções audiovisuais oriundas do ambiente punk americano, identificamos em comparação à produção cinematográfica do punk inglês um nível de experimentação maior, com filmes com diferentes durações, temáticas, abordagens e linguagens audiovisuais que refletem esse “caldeirão” artístico que era Nova Iorque durante a década de 1970.

3.3 PUNKS BRITÂNICOS

Em meados da década de 1970, a Inglaterra estava sofrendo uma das mais altas taxas de desemprego desde a Segunda Guerra Mundial, tendo seu custo de vida aumentado com frequência. Havia um clima de inquietação e descontentamento entre a classe trabalhadora cada vez mais empobrecida. Um grande número de pessoas eram sustentadas por medidas governamentais como o “*dole*”, uma espécie de salário desemprego, especialmente para os jovens. As perspectivas para uma melhora da qualidade de vida parecia distante. Nessa atmosfera, que o punk inglês se desenvolve, exposto a diversas influências, dentre elas a cultura e música norte americana, principalmente daquelas bandas que compunham o cenário alternativo de Nova Iorque.

Há também bandas britânicas que são citadas por músicos e escritores como antecedentes e influências da música punk. Esses grupos caracterizavam-se por manter o estilo do rock dos anos sessenta mantendo uma sensibilidade *pop* misturada também com *rhythm&blues* como os primeiros discos dos Rolling Stones, The Who, do Small Faces e Yardbirds. Havia também algumas bandas de *Glam Rock*, como o T-Rex, Slade e Roxy que contribuíram com a sonoridade mais barulhenta. (HEYLIN, 1993, prefácio, p.XII). Segundo Tricia Henry (1990) o punk rock norte americano contribuiu com a ironia, o pessimismo, e estilo amador da música o que acabou por ter implicações sociais e políticas evidentes no punk britânico que teve uma autoconsciência como classe proletariada assim como foi em sua estética. (HENRY, 1990, prefácio, p. IX).

O punk inglês surgiu em Londres por volta de 1976, tendo seu auge até aproximadamente 1979, e incluía muitas bandas: Sex Pistols, The Clash, The Damned, The Stranglers, X-Ray Spex, The Buzzcocks, The Vibrators, The Adverts, Generation X e Chelsea. E teve como principais locais de shows 100 Club e Roxy, que eram localizados em Londres. Na cidade de Manchester existia o Manchester's Electric Circus.

A história do punk inglês, na maioria dos livros, é contada através de figuras caricatas como a do empresário Malcolm McLaren, responsável direto pela montagem e ações do Sex Pistols, considerada a primeira banda punk inglesa. McLaren esteve brevemente nos Estados Unidos como empresário do New York Dolls, logo depois a banda se desfez. Isso reforça as ligações estabelecidas entre Nova Iorque e Londres, entre New York Dolls e Sex Pistols. Sem dúvida essa experiência e estadia na América foram bem proveitosas para McLaren, que pôde ver de perto o que acontecia na cena musical *underground* dos EUA de forma que ele almejou lançar um projeto musical - o Sex Pistols. O New York Dolls, assim como Lou Reed e David Bowie, eram importantes influências para o desenvolvimento do punk. Suas aparências sexuais ambíguas, roupas bizarras, técnicas que tendiam ao amador e atitudes antagônicas antecipavam uma estética que seria bastante explorada pelo punk.

A banda Sex Pistols era originalmente formada por Johnny Rotten nos vocais, Steve Jones na guitarra, Glen Matlock no contrabaixo (sendo substituído mais tarde por

Sid Vicious) e Paul Cook na bateria. Nenhum dos músicos da banda havia estado em uma escola de música e não eram talentosos músicos. Três dos membros, Matlock, Cook e Jones, aprenderam a tocar sozinhos, com instrumentos roubados e montando uma banda de *garage rock* chamada Swankers. Malcolm McLaren, dono de uma loja chamada SEX, que vendia roupas e artigos sadomasoquistas na King's Road, transformou esses garotos na banda Sex Pistols.

O Sex Pistols, assim como o Ramones para o punk americano, serve como símbolo e representante dos anseios e estéticas do punk inglês. Stacy Thompson (2004), fazendo sua análise sobre a cena punk inglesa, sinaliza diferenças entre os dois grupos. Eles se aproximam através de sua música crua e simples, com integrantes sem formação musical e podem ser interpretados como ecos do mesmo movimento em direção ao anonimato e democratização da música. Mas o Sex Pistols desejava algo mais através de um embate. O espaço pop “oficial” ou história “oficial” era um espaço fechado para a maioria dos punks. Havia um desejo de criar, ou recriar a história como uma narrativa na qual os punks poderiam sentir-se ativamente como participantes.

O grupo ganhou grande destaque na mídia, e conseqüentemente o fenômeno punk, a ter uma atenção da mídia, levando-os a uma amplitude nacional e internacional. Desse modo a indústria musical enxergou na banda uma oportunidade de lucro, já que o fenômeno punk se espalhava rapidamente entre os jovens britânicos.

Como vimos anteriormente, o punk rock era uma reação contra o monopólio comercial das bandas e grande gravadoras da música. Mas, ao invés de uma rejeição total dos grandes selos musicais, o Sex Pistols e McLaren usaram de uma estratégia diferente. Eles assinaram com três grandes gravadoras da época. Em outubro de 1976, os Pistols assinaram com a EMI, e em janeiro de 1977, após escândalos envolvendo a banda, houve uma quebra de contrato por parte da gravadora, que os deixou livres. Em março do mesmo ano o grupo assinou com a A&M, e seis dias depois, após o grupo vandalizar o escritório da empresa e se desentenderem com funcionários, o Sex Pistols novamente teve seu contrato revogado. Em maio, a banda assinou com um selo independente, a Virgin Records. Em pouco tempo, o Sex Pistols e McLaren, além de scandalizarem o Reino Unido, conseguiram arrecadar uma boa quantia de dinheiro.

O contrato inicial dos Pistols com a EMI prometeu à banda quarenta mil libras em dinheiro antecipadamente, não reembolsável: £ 20.000 no ato da assinatura e um adicional de £ 20.000 um ano depois. A&M assinou com os Pistols por £ 75.000, cinco meses depois, Virgin assinou contrato com eles por £ 15.000 após dois meses após assinatura com A&M (e um adicional de £ 50.000 por mês depois), e Warner Brothers pagou £ 50.000 em 1977 para o único LP que o Sex Pistols já gravou, *Never Mind the Bollocks* (1977)⁵⁹ (THOMPSON, 2004, p. 20, tradução nossa).

Em 1978, Don Letts, um DJ Rastafari do Roxy Club, assim como Amos Poe, filma *The Punk Rock Movie*, um dos primeiros registros da cena punk inglesa. O filme é similar ao *Blank Generation* (1975), composto quase inteiramente de apresentações e ensaios de bandas punks como The Clash, The Slits, Eater e Sex Pistols. *The Punk Rock Movie* é filmado quase inteiramente do ponto de vista do espectador do show. A câmera é uma Super-8 portátil que Letts segura em suas mãos: por isso a imagem é inconstante. A luz usada é exclusivamente do próprio ambiente e o som é captado diretamente pela câmera em sincronia com as imagens coloridas, porém sem nenhum tratamento na pós-produção. Dependendo do posicionamento de Letts com a câmera, o som sofre alterações. Por exemplo, na cena que Letts faz um close do rosto de Wayne County, por estar perto demais dos alto falantes, o som da guitarra sobressai ao dos outros instrumentos e aos vocais.

Letts não segue uma narrativa, não existe voz *off* e nenhum subtítulo ou intertítulos que informam ao espectador quando e onde cada cena acaba ou quem está se apresentando. O filme é organizado principalmente por várias gravações de performances musicais de bandas punk inglesas e do público durante os 1976 a 1978, quase sempre no clube Roxy. Quando uma banda termina a execução de uma música, entra um corte direto e aparece outra banda tocando. *The Punk Rock Movie* parece ser simplesmente um conglomerado aleatório de trechos filmados de shows.

A estrutura aberta do filme não impede possíveis leituras e significados, se estendermos isso nos modelos comerciais de cinema que frequentemente seguem uma linha narrativa. O filme de Letts milita contra as convenções estéticas e de enredo dos filmes Hollywoodianos, os quais tentam guiar interpretações e

⁵⁹ No original: "The Pistols' initial contract with EMI promised the band forty thousands pounds in non-returnable advance money: twenty thousand pounds upon signing and an additional twenty thousand pounds a year later. A&M signed the Pistols for seventy-five thousand pounds five months later, Virgin signed them for fifteen thousand pounds two month after A&M's signing (and an additional fifty thousand pounds a month after that), and Warner Brothers paid fifty thousand pound in 1977 for the only LP that Sex Pistols ever recorded, *Never Mind the Bollocks* (1977)" (THOMPSON, 2004, p. 20).

significados cuidadosamente por toda a descrição da história, empurrando o trabalho interpretativo a uma pura absorção longe de uma ativa construção do texto. No caso de Letts, o produtor não cria um sentido e muito desse trabalho de leitura é direcionado ao espectador. O filme abre-se, encorajando a quem vê a mover-se de uma posição de passividade e assumindo o benefício de um produtor ativo de possibilidades de significação.

A estética do filme de Letts reforça os traços materiais de seu baixo orçamento, bem como a falta de atenção do diretor por valores profissionais de produção. Segundo Stacy Thompson (2004) em uma análise sobre o filme, esses traços podem comunicar e contribuir para um anúncio de uma mensagem implícita

[...] que não somente alguém pode interpretar esse filme como se tornar um produtor, fazer um filme, pegar uma câmera, e começar a filmar sem a preocupação com os códigos de edição de Hollywood, iluminação, *mise-en-scène*, estrutura narrativa, dirigindo e produzindo.⁶⁰ (THOMPSON, 2004, p. 51, tradução nossa).

O filme serve como prova material de que um indivíduo no papel de fã não precisa permancer nas bordas do consumo musical, mas pode ser um participante ativo dessa cena. *The Punk Rock Movie* demonstra a aproximação da lógica do *Do It Yourself*, produzida e aplicada pelo punk americano e inglês, traduzida e infundida na mídia fílmica.

Menos de um mês após a ida dos Sex Pistols aos EUA em sua primeira turnê fora da Inglaterra e logo depois ao fim da banda, o diretor e artista Derek Jarman estreia *Jubilee* (1978), no Gate Theater em Londres. Filme que segundo Jim Hoberman, em *Midnight Movies* (1991), foi “[...] a primeira narrativa longa metragem que lidou com o punk [...]”⁶¹ (p. 280, tradução nossa). O filme nasce dos primeiros experimentos de Jarman em Super 8, em especial o curta *Jordan’s Dance* (1977), em que pretendia registrar cenas cotidianas realizadas pela atriz Jordan. Inclusive Jarman insere cenas desse curta-metragem no filme *Jubilee*.

Derek Jarman conheceu Jordan, atriz principal de *Jubilee*, por acaso, na estação de metrô *Victoria Station*, e ficou deslumbrado pelo estilo punk ultrajante da garota:

⁶⁰No original: “[...] that not only can anyone interpret this film and become a producer, make a film, pick up a camera, and start shooting without concern for the codes of Hollywood editing, lighting, *mise-en-scène*, narrative structure, directing, and producing.”

⁶¹No original: “[...] the first narrative feature to deal with punk [...]”

ela estava usando sapatos de salto alto de couro branco e uma mini-saia curta com um plástico, quase transparente na frente, e uma camisa *T-shirt* e um penteado tipo colméia. Muito loira. Eu penso que estava com maquiagem egípcia no momento [...]”⁶² (SAVAGE, 2010, p. 661, tradução nossa).

Jordan, na época, trabalhava na famosa loja SEX, do Malcom McLaren - empresário e fundador do Sex Pistols - e de sua namorada - a estilista Vivienne Westwood. Ela teve papel fundamental para que Jarman se aproximasse do punk e realizasse *Jubilee*. Como ele diz a Jon Savage em seu livro *The England's Dreamin Tapes* (2010), “minha conexão com tudo isso [punk] era muito periférica, mas quando começou *Jubilee*, tornou-se menos, porque criou um foco para cerca de quatro ou cinco semanas. Jordan realmente ajudou e colaborou muito com o filme, não apenas agrupando as pessoas”⁶³ (p. 663, tradução nossa).

Em *Jubilee*, a rainha Elizabeth I pede ao seu conselheiro ocultista, Jhon Dee, para que evoque “belas distrações a que chamamos de anjos”, para acalmar suas preocupações e sua longa noite. Dee convoca o anjo Ariel, que faz com que Elizabeth seja transportada quatrocentos anos no futuro, para lhe mostrar o triste desfecho do império. O futuro é Londres, em 1977, onde uma gangue de garotas punk aterroriza a cidade. Elas são gerenciadas pelo personagem Borgia Ginz, um grande magnata da mídia que procura um novo grupo punk de sucesso.

Jubilee traz em seu elenco, além de Jordan, outros personagens da cena punk britânica em seu elenco como:

[...] a anã Helen Wellington-Lloyd, ex-amante de McLaren; Siouxsie Sioux and the Banshees; integrantes das Slits; o criador de *The Rocky Horror Picture Show*, Richard O'Brien; a roqueira trans da cena nova-iorquina Jayne (na época Wayne) County; além do jovem Adam Ant, cuja banda, The Ants, tinha pouco mais de dois meses quando teve a performance da canção “*Plastic Surgery*” registrada no filme (CASTAÑEDA; FONSECA; DIAS (Org.), 2014, p. 157).

Em 1976, Jarman filma os Sex Pistols, no Andrew Logan Studio, por incentivo de Jordan, as imagens realizadas por ele entram como contribuição para o vídeo da banda conhecido como *Number 1* (Julien Temple, 1977). Jarman, em suas

⁶² No original: “She was wearing white patent high heels and a very short mini-skirt with a plastic, almost see-through front, and a T-shirt, and a beehivish hairstyle. Very blonde. I think it was Egyptian make-up at the time [...]”

⁶³ No original: “My connection with it all was very peripheral, but once *Jubilee* started it became less so, because it created a focus for about four or five weeks. Jordan actually helped and collaborated a lot with it, not just with bringing people along” (SAVAGE, 2010, p. 663).

entrevistas evidencia que não era punk, ele inclusive diz sobre sua idade, em 1977, ele tinha 36 anos, mais velho do que a grande maioria dos punks. Mas ele sempre se sentiu inspirado pelo punk por sua energia jovem, raiva e identificação com seus discursos:

Obviamente, tem algum tipo de protesto percorrendo toda minha vida, contra minha origem burguesa, contra a forma como os homossexuais são tratados, e assim por diante, e ver as pessoas protestando contra esse tipo de coisa, sinto...parentesco.⁶⁴ (SAVAGE 2010, p.664, tradução nossa).

Jarman, antes de se iniciar como diretor de filmes, trabalhou como pintor e como cenógrafo. Ele era um artista versátil e extremamente intenso, segundo John Walker, em seu livro *A Left Shift Radical Art in 1970 Britain* (2002). Durante os anos 1970 ele trabalhou com design de interiores, com figurinos e cenários tanto para peças de teatro quanto para filmes de Ken Russell, *The Devils* (1971) e *Savage Messiah* (1972). Também expôs desenhos e pinturas em mostras coletivas e individuais e ainda se tornou conhecido como um experimental e independente cineasta, usando como suporte o formato Super 8 e 16 mm (WALKER, 2002, p. 62).

Walker nos atenta que Jarman não tinha nenhum treinamento formal como um cineasta e que ele aprendeu a produzir filmes fazendo-os: "(...) muito de sua produção tinha uma qualidade improvisada que foi avaliada por causa de sua diferença do ilusionismo naturalista e profissionalismo liso do cinema de Hollywood"⁶⁵ (WALKER, 2002, p. 64, tradução nossa). Jarman comenta sobre isso em uma entrevista de 1985, realizada por Simon Field e Michael O'Pray, que está na íntegra do catálogo da mostra "*Derek Jarman – cinema é liberdade*". Tal catálogo fez parte de uma mostra em sua homenagem, realizada no Rio de Janeiro, em 2014: "mas *Jubilee* foi feito em um certo ponto na minha vida. Eu vejo esses filmes como os primeiros trabalhos de Caravaggio. Ele não sabia desenhar e eu não podia fazer filmes. São falhas interessantes" (CASTAÑEDA; FONSECA; DIAS (Org.), 2014, p. 72). Podemos observar, pela argumentação de Field e Michael O'Pray, que Jarman, em toda sua carreira cinematográfica, traz parentescos com o espírito amador do

⁶⁴ No original: "Obviously there has been some sort of protest running through my whole life, against my bourgeois background, against the way homosexuals are treated, and so forth, and seeing people protesting about these things, one felt . . . kinship."

⁶⁵ No original: "(...) much of his output had an improvised quality that was valued because of its difference from the naturalistic illusionism and slick professionalism of Hollywood cinema" (WALKER, 2002, p. 64).

punk, celebrando formas de improvisação e estética não comercial. Jarman, mesmo não sendo um especialista em cinema e não sendo um punk, realiza um filme punk.

Segundo Jim Ellis, em *Derek Jarman's Angelic Conversation* (2009), Jarman não fez somente um filme sobre punks - ele adotou toda uma estética punk em *Jubilee*. Para ele, a narrativa solta, que muitas vezes não se desenvolve, faz com que exista algo parecido com uma moldura para uma série de vinhetas relacionadas. Essa estrutura de “colagem” é ainda mais enfatizada na materialidade do suporte fílmico utilizado numa soma entre o 16 mm (suporte original do filme), a incorporação de trechos de imagens em 8 mm - que alternam suas velocidades entre rápida e devagar, e ocasionalmente imagens exibidas numa televisão. Ellis completa, dizendo que:

O conceito central de misturar o passado Elisabetano com um futuro próximo apocalíptico é um exemplo precoce do interesse pós-moderno, interesse em combinar e justapor estilos de época (uma das primeiras cenas no presente é de um graffiti que lemos "pós-moderno"), mas também é parte da estética da colagem punk⁶⁶ (ELLIS, 2009, p. 50, tradução nossa).

Nota-se em *Jubilee* também uma combinação de sexo e violência e o desejo inerente de “choque” ao espectador, uma clara referência ao espírito punk em seus primeiros anos.

Para Ellis, baseado no livro *Art into Pop* (1987), de Simon Frith e Howard Horne, o punk pode ser entendido de duas formas: “punk como movimento de arte” ou “punk como um movimento de pub rock” e que certamente Jarman se aproxima da primeira definição, entendendo o punk como um movimento artístico, apesar dessas duas visões estarem intrinsecamente ligadas (ELLIS, 2009, p. 51). E é o que podemos constatar através de diversos comentários no filme sobre a arte e suas relações com o contexto da Inglaterra de 1978, através dos diálogos de personagens punks. Como na cena que o personagem Kid (Adam Ant) que senta nos degraus do Memorial Albert e olha as imagens de compositores clássicos como Bethoven, Mozart e Bach, e convoca uma comparação entre as formas musicais e sua relevância na sociedade. A personagem Viv é uma pintora, apesar de dizer que pintar é uma forma de arte morta. Convenientemente, ela também afirma que sua carreira artística

⁶⁶ No original : The central conceit of mixing the Elizabethan past with an apocalyptic near future is an early example of the postmodernist interest in combining and juxtaposing period styles (one of the first shots in the present is of graffiti reading “post modern”), but it is also part of the punk collage aesthetic.

começou quando desenhava dinossauros quando era uma criança, então isso era profético. A personagem Amyl Nitrate, no início do filme, anuncia que arte é para aqueles que não têm imaginação e que os verdadeiros artistas são aqueles que podem fazer a sua realidade fantasias, citando a frase “Não sonhe, seja”, um trecho retirado do musical *The Rocky Horror Show* (Richard O'Brien e Jim Sharman, 1975). Como exemplo de uma artista, a personagem Nitrate mostra um retrato de Myra Hindley, uma famosa serial killer da Inglaterra. De maneira similar, Hitler é mostrado ao fim do filme como sendo um dos maiores pintores de todos os tempos.

A personagem Viv diz que, enquanto artistas doam ao mundo seu sangue, os ricos e poderosos deixam a arte cada vez mais inacessível. Logo em seguida ela argumenta: “nossa única esperança é nos recriarmos como artistas ou anarquistas e liberar a energia para todos” (*Jubilee*, 1978). A personagem Viv, segundo Ellis (2009), representa a visão de Jarman, e sua fala é mais direta e clara para o entendimento do filme e demonstra o interesse do diretor no potencial do punk. Ellis conclui, reforçando que Jarman enxerga as formas tradicionais de arte como ultrapassadas e insignificantes e que o punk oferece uma forma incorporada de arte. Na visão de Ellis, Jarman demonstra que o trabalho da arte pode se manifestar fora das tradicionais instituições da cultura, e fora do sistema comercial. O punk, mais do que um simples estilo de se vestir ou de música, oferece um radical desafio de pensar as relações da arte com o mundo, e de que maneira isso pode ser realizado.

Outro ponto a ser analisado em *Jubilee* e em toda a sua cinematografia de Jarman são seus paralelos políticos que se centram em torno do movimento de libertação gay - movimento iniciado em meados dos anos 1960 que convocava uma transformação radical de si mesmo, da sociedade e das formas de convívio com o outro. Esse movimento se expressou através de formas alternativas de se vestir, de viver e através de uma abordagem de confronto com a normalização, a moral e os bons costumes da sociedade. Em *Jubilee* essa crítica é contextualizada ao ambiente contemporâneo do diretor. O punk, embora seja bem difícil fazer qualquer tipo de afirmações sobre ele, principalmente sobre política, foi um movimento musical popular que reivindicou uma participação mais igualitária das mulheres e dos gays. Ellis (2009) ao falar sobre essa questão, afirma que um dos principais ataques do punk era sobre os estereótipos de gênero, e nessa linha de frente do punk estavam diversas personalidades do sexo feminino, como Jordan, Siouxsie Sioux, Sue

Catwoman, Poly Styrene, Helen Wallington, Lloyd, Linder e Vivienne Westwood. Ellis ainda recorda que o movimento hippie dos anos 1960, que precedeu o punk, demonstrava uma imagem heterossexual e o punk “era curiosamente assexuado “[...] as escolhas dos punks são assexuais, gay, andróginas ou celibatárias e isso era normalmente aceito sem comentários”⁶⁷ (O’BRIEN, apud ELLIS, 2009, p. 53, tradução nossa). Dessa maneira, o punk permitiu músicos do sexo feminino a experimentar uma nova gama de identidades: agressivas, sexuais, assexuadas e violentas.

Através dos seus aspectos políticos e sua estética radical *Jubilee* pode ser visto como um filme que explora o potencial do punk como um movimento amplo, artístico e potente, que pode se expressar ou encorajar maneiras alternativas de se viver e de se pensar.

3.4 PUNK BRASILEIRO

O contexto brasileiro no início dos anos 80, nos cenários econômicos, políticos e sociais, é marcado por uma “transição incompleta” da ditadura militar para um estado democrático. Combina-se a isso uma evidência e intensificação dos meios midiáticos e do consumismo, uma crise econômica, crise de valores e dos modelos políticos. Isso faz com que entre os jovens haja um sentimento de estreitamento das possibilidades de uma vida satisfatória através de uma carreira profissional e mesmo de favorecer uma participação nos espaços da escola, do consumo e da diversão (ABRAMO, 1994, p. 82).

Havia poucas informações sobre o movimento punk nessa época, no Brasil. Segunda Helena Abramo (1994), as primeiras revistas a trazerem notícias sobre o movimento no exterior foram as revistas *Pop*, *Manchete* e *Veja*. Exibiam reportagens do punk como uma nova corrente do rock, reivindicando um retorno ao básico e à “postura rebelde” do rock em suas origens; também mostravam os punks como um

⁶⁷ No original: “was curiously asexual . . . punk choices to be asexual, gay, androgynous or celibate were usually accepted without comment” (O’BRIEN apud ELLIS, 2009, p. 53).

movimento de contestação de jovens pobres e marginalizados, um protesto que usava imagens de podridão e violência para se manifestar “contra as normas vigentes” (ABRAMO, 1994, p. 92).

A revista *Pop*, em 1977, lança uma coletânea de músicas de bandas punk inglesas e americanas intitulada *Punk Rock*, e posteriormente são lançados no Brasil alguns discos de bandas como do Ramones, Sex Pistols e The Clash. Tiveram pouca divulgação e repercussão comercial e até 1979 nenhuma rádio ou televisão veiculava esse tipo de música em sua programação: “pode-se afirmar, portanto, que no Brasil o interesse dos garotos pelo punk começou a instalar-se independente de estratégias de marketing e até mesmo relativamente ao largo da *mass media*” (ABRAMO, 1994, p. 92). As informações chegavam através de jovens que gostavam do som rock e viviam atrás de novas informações, novos discos e novas bandas, assim passaram a ter contato com os primeiros registros de punks oriundos principalmente da Inglaterra.

Assim como em Nova Iorque e Londres, pesquisadores como Antonio Bivar, Janice Caiafa, Helena Abramo e Silvio Essinger mostram que a maioria dos jovens punk é oriunda de famílias de trabalhadores de baixa renda, moradores dos subúrbios e periferia. Dessa forma, houve uma identificação com o movimento punk inglês, cujos membros enfrentaram a mesma situação de desemprego, pobreza e violência e tinham a mesma insatisfação com a complexidade e distanciamento da música rock vigente. Ariel, da banda Inocentes, expõe essa afinidade: “a gente falava dos nossos problemas, as coisas que a gente via. Moleques de 16, 17 anos, os pais fudidos, tudo operário, os caras pobres, morando na periferia, tinha que falar do que estava sentindo” (ESSINGER, 1999, p. 104). O movimento punk de São Paulo não foi simplesmente uma cópia do que aconteceu no exterior, ele foi adaptado à realidade local, tendo grande adesão dos jovens suburbanos paulistanos.

Por volta do ano de 1978 é que surgem os primeiros punks do Brasil, na cidade de São Paulo. O documentário *Botinada: a origem do Punk no Brasil* (Gastão Moreira, 2006) reconstituiu um pouco dessa história a partir da visão de indivíduos integrantes do movimento e das primeiras bandas punk. O filme mostra também um

pouco da cena punk de Brasília. E fica uma questão no ar: qual capital foi pioneira em trazer o punk de Londres?

É evidente, se formos colocar o punk como um fenômeno diretamente ligado às classes baixas e às periferias, que São Paulo é o primeiro lugar onde o punk se manifestou. Os integrantes do movimento punk em Brasília, em sua maioria de família de classe média alta, tiveram influências diretas do movimento, tendo a oportunidade de viajar e estudar na Europa. Assim trouxeram para o Brasil a novidade punk, juntamente com discos, fanzines e informações oriundas do movimento.

As primeiras bandas punk que datam de 1978 eram centradas na cidade de São Paulo, como a AI-5, Condutores de Cadáver, Restos de Nada e tiveram um curto período de existência, mas a maioria dos membros dessas bandas formaram outras, como a Inocentes, a Desequilíbrio, a Estado de Coma e a Hino Mortal. Em 1982 houve um ressurgimento do movimento punk em um nível internacional, foi quando a imprensa brasileira passou a se dar conta que existia um movimento punk brasileiro.

Por volta do ano de 1982 já havia mais de vinte grupos em ação se apresentando nos mais diversos locais periféricos, como as bandas Olho Seco, Cólera, Fogo Cruzado, Lixomania, Mack, Suburbanos, Ratos de Porão, Desertores, Passeatas, Ulster, Guerrilha Urbana, Setembro Negro, Juízo Final, Indigentes, Negligentes, Anarkólatras, Saturados, Anonimato, Agressão Repressão, Extermínio, Desordem, Detenção, Psykose, Neuróticos, Inimigos e as bandas formada por mulheres Skizitas, Zona X e a Banda Sem Nome (BIVAR, 1982, p. 95). Poucas dessas bandas tiveram gravadas suas músicas.

Há dois filmes que destaco e que registram o movimento punk de São Paulo: *Garotos de Subúrbio* (Fernando Meirelles, 1983) e *Punks* (Sara Yahkni e Alberto Gieco, 1983). *Garotos de Subúrbio* refere-se ao nome de uma música da banda Inocentes. O documentário foi realizado pela produtora Olhar Eletrônico e vinculado à TV Gazeta de São Paulo, que o levou ao ar com o nome de *Punk em São Paulo*.

Diferente dos filmes *Blank Generation* (Amos Poe, 1976) e *Punk Rock Movie* (Dont Letts, 1978), que foram realizados por pessoas intimamente relacionadas ao

movimento punk, frequentadores dos ambientes de shows e amigos de muitos dos indivíduos filmados, em *Garotos de Subúrbio* e *Punks* percebe-se o distanciamento dos realizadores com os participantes do movimento punk. Os filmes seguem um modelo formal de documentário, buscando contar através de uma narrativa o retrato do assunto abordado, no caso o movimento punk de São Paulo. Mas mesmo assim há por parte dos diretores uma tentativa de renovação desse formato.

Garotos de Subúrbio, de Fernando Meirelles, é mais audacioso nesse quesito quando comparado ao *Punks*, de Yakni e Gieco, realizado no mesmo ano. O filme de Meirelles é diretamente ligado à atuação da produtora independente Olhar Eletrônico, fundada em 1981. A produtora tinha como membros, além de Meirelles, Marcelo Machado, José Roberto Salatini e Paulo Morelli e era um grupo constituído de jovens recém-formados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), que tinham como objetivo - inédito até o momento - fazer um conteúdo audiovisual para televisão.

O filme de Meirelles, assim como o de Yahkni e Gieco, são produções realizadas por jovens estudantes do audiovisual, e consequentemente através da estética e abordagem da temática de suas produções nota-se um apreço por questões técnicas. Ao contrário, Amos Poe e Dont Lett demonstram um total despreendimento da técnica audiovisual, trazendo registros que tendem ao precário, a crueza das imagens, demonstrando um mau balanceamento das luzes e tratamento do áudio.

Meirelles, em seu filme, nos dá uma visão sobre o movimento punk de São Paulo através de depoimentos centrados em participantes do movimento e da banda punk Inocentes. O que chama a atenção em seu filme são as misturas de linguagem e constantes intercalações de diferentes tipos de imagem e pontos de vista da câmera. Constantemente, a imagem do entrevistado é interrompida por imagens de arquivos jornalísticos, filmes, televisão, paisagens urbanas ora em contraste com o que está sendo dito, ora na intenção de reforçar o que se fala.

Outro fato que chama a atenção e é uma constante nos trabalhos realizados pela produtora Olhar Eletrônico são as misturas de real, humor e ficção. O exemplo disso comparece em *Garotos de Subúrbio*: um ator caracterizado com os principais

adereços que compõem um visual punk (jaqueta de couro, correntes, óculos escuros, calça jeans rasgada, tênis cano longo, pulseira de arrebite) deitado sobre sacos de lixo. Em suas falas percebe-se a apropriação dos principais clichês dos punks do filme, tornando-o um personagem totalmente estereotipado do punk. Um olhar desatento acaba nem percebendo a presença do ator em meio aos outros entrevistados. Esse personagem dá uma visão crítica do diretor ao próprio movimento punk, como mais um produto do mercado que se apropria do estilo e os devolve à normalidade como produtos da moda e com seus significados esvaziados e diluídos.

4. EM BUSCA DO CINEMA PUNK

4.1 PUNK NO CINEMA OU CINEMA PUNK?

Uma vez que essa pesquisa direciona-se a um conjunto de produções denominado, por nós, de *cinema punk*, propomos elucidar o termo. Dentre os autores e a bibliografia pesquisada, Stacy Thompson – em *Punk Productions: Unfinished Business* (2004) e em um capítulo sobre cinema punk, na obra *New Punk Cinema* (editado por Nicholas Rombes em 2005) – foi o mais elucidativo e o único dos autores que propôs uma redefinição do que seria *cinema punk*; repensando, inclusive, o punk sob uma abordagem focada na economia do movimento e em sua crítica materialista⁶⁸, afastando-se de análises exclusivamente ideológicas e avaliações estéticas. Para Thompson (2004), o aspecto econômico do punk deixa impressões em sua estética. Desse modo, como ele, podemos repensar tanto o punk quanto o cinema punk enquanto um termo que pode não pertencer completamente a um grupo ou a indivíduos que se autodenominam punks ou cineastas punks. Consideramos o punk constituinte de uma metodologia estética e material ou de um conjunto de práticas que realiza produtos culturais em geral, incluindo aí o cinema. Dessa maneira, quem não se autodenomina punk pode elaborar um produto punk.

A ideia geral que se tem atualmente sobre o que seria um *cinema punk* é a de que os filmes punks obedecem a uma particular estética e que são compostos de certas propriedades formais que simulam a velocidade rápida da música punk: a energia frenética, a raiva, a postura antiautoritária, a ironia, a anomia ou a desilusão. Sendo assim, um filme punk traria como resultado uma narrativa rápida, frequentes *jump cuts*, numerosos cortes e repentinas transições de uma cena para outra. Talvez seja nesses termos que o diretor Darren Aronofsky, em uma entrevista, entende seu filme *Requiem For a Dream* (2000) como sendo um *filme punk*⁶⁹. Veremos, no entanto,

⁶⁸ Crítica materialista é um termo que remete ao conceito de “materialismo” de Karl Marx, que afirma que o modo pelo qual a produção material de uma sociedade é realizada constitui o fator determinante da organização política e das representações intelectuais de uma época.

⁶⁹ A entrevista encontra-se na íntegra no site: <http://www.salon.com/2000/10/13/aronofsky/>. (Acesso em 05/05/2016)

que os filmes punks⁷⁰ vão fazer justamente o oposto. Seus filmes geralmente possuem ritmo narrativo lento, em que a câmera praticamente não se move, fazem poucos cortes e com frequência renunciam a diversas técnicas que colocariam seus filmes dentro do padrão comercial. Isso se deve ao fato de que o cinema punk⁷¹ resiste à fácil adesão do público em geral e também à sua comercialização.

Durante todo o seu discurso no livro *Punk Productions* (2004), Stacy Thompson detalha a dependência da estética punk, e consequentemente a dos filmes *punks*, às questões econômicas do movimento, sendo esses dois aspectos entrelaçados e inseparáveis: “[...] interesses econômicos necessariamente irão levar a encontrar expressão nas formas estéticas, e as formas estéticas também irão refletir e ser refletido na economia”⁷² (THOMPSON, 2004, p. 03, tradução nossa). Em outras palavras, qualquer tentativa de articular a lógica de uma estética do cinema punk deve, portanto, levar em consideração os compromissos do punk e a escolha de determinados meios de produção que podem ser observados nos filmes.

A ética do Faça Você Mesmo (*do it yourself – DIY*) figura como um dos elementos principais do punk e fundamento desta dialética entre estética e a economia *punk*. Estas considerações são importantes, posto que fornecem um *modus operandi* que vai além de uma estética reconhecidamente punk. Buscando exemplos dentro da cultura punk, de modo a ilustrar e embasar seu argumento, Thompson recorre a um famoso diagrama encontrado no *fanzine* punk *Sideburns* (1977), em que podemos observar uma série de desenhos que demonstram como fazer três acordes de guitarra – A, E, e G (Lá, Mi e Sol), seguida de quatro sentenças “Esse é um acorde.

⁷⁰ Ao menos a grande maioria dos primeiros filmes considerados *punks* nessa análise. Para ser mais preciso, aqueles produzidos entre 1975-1990.

⁷¹ Essa simplicidade e precariedade da forma também se devem à própria economia do punk. A precariedade de recursos, no final dos anos 1970, refletia-se no baixíssimo orçamento que os filmes possuíam. Um filme *do it yourself* nos anos 1970 significava filmar poucos planos, poucas horas de edição/montagem, uma edição de som mais simples e precária, uma captação de som direto também precária, e, principalmente, poucos (ou nenhum) efeito produzido em laboratório na etapa de pós-produção (isso inclui fusões, sobreposições e outras coisas que hoje são feitas a um clique nos programas de edição baixados (via pirataria gratuita) na internet, mas que, em se tratando de película cinematográfica, consumiam altos valores em serviços de laboratório). Hoje dá pra fazer, com o mínimo de recursos financeiros (e alguns programas de edição e pós-produção de som e imagem devidamente *crackeados*), um trabalho com acabamento profissional. Nos anos 1970-80, isso era restrito somente ao poder aquisitivo de médios e grandes estúdios.

⁷² No original: “[...] economic concerns will necessarily lead to and find expression in aesthetic forms, and aesthetic forms will both reflect and inflect economics”.

Esse é outro. Esse é um terceiro. Agora forme uma banda” ⁷³. Para Thompson (2004), essas diretrizes carregam dentro delas, de maneira comprimida, a lógica do punk e, por associação e extensão, também incidem sobre o cinema punk. Desta forma, poderíamos formar outra sentença que caberia para o cinema punk: “Esta é uma câmera. Este é um rolo de filme. Este é o tema do filme. Agora faça um filme.” ⁷⁴ (THOMPSON, 2004, p.161, tradução nossa). Assim, qualquer um pode produzir punk, qualquer um é capaz de montar uma banda, escrever um *fanzine* e fazer um filme. Observamos que o punk, através da disseminação do *Do It Yourself*, é profundamente democrático e reivindica a socialização dos meios de produção. Essa ideia se aproxima do que Walter Benjamin chamará de o “autor como produtor”⁷⁵.

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1987, p. 132).

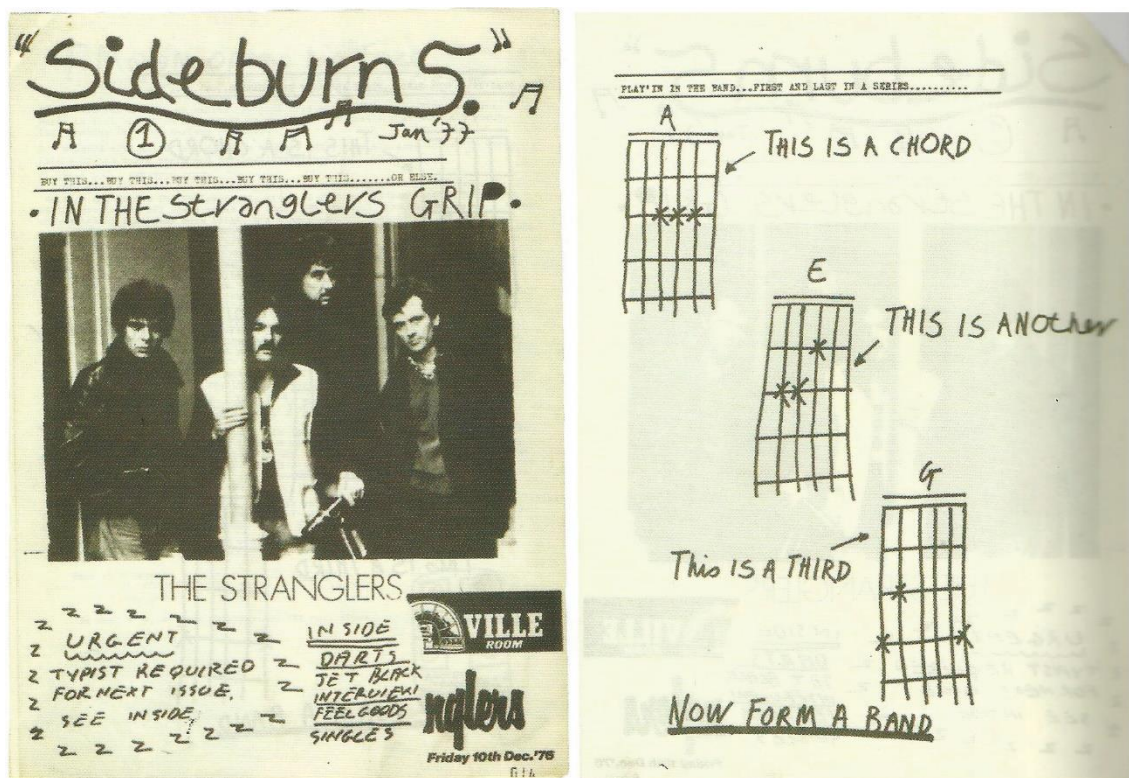
A compartimentalização do conhecimento, que produz *especialistas* em determinadas áreas do conhecimento, provoca um bloqueio de circulação social, de maneira a colocar o espectador somente como um leitor passivo. O “autor como produtor” posto por Benjamin, assim como o punk e o cinema punk, não deseja exclusivamente fabricar um produto, mas, simultaneamente, reivindica e aponta para os meios de produção. O produtor da obra coloca-se em uma comunicação direta, em um regime de igualdade com o espectador, que poderá ser um produtor em potencial. Isso é constatado através de um depoimento como o de Beth B, importante cineasta que fez parte de um grupo de diretores punks conhecido como *No Wave Cinema*, sediado em Nova Iorque: “Havia vários músicos que apenas pegavam suas guitarras e tocavam, e nós tínhamos a mesma atitude. Só pegar a câmera, gravar, e aprender como faz” ⁷⁶ (MASTERS, 2007, p. 139, tradução nossa).

⁷³ No original: “This is a chord. This is another. This is a third. Now form a band”.

⁷⁴ No original: “This is a camera. This is film stock. This is a subject. Now shoot a movie”.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo. Editora Brasiliense S.A. 1987.

⁷⁶ No original: “There were a lot of musicians who were just picking up guitars and doing it, and we had same attitude”.

Figura 3 - Fanzine *Sideburns* (1977).

Fonte: KUGELBERG; SAVAGE (2012).

De acordo com a definição usada por esse trabalho, para uma música ser considerada punk, nos dias atuais⁷⁷, a banda deve ter a capacidade de produzir, distribuir e se apresentar com pouco ou sem treinamento especializado, financiamentos proibitivos e investimentos corporativos. Em outras palavras, as bandas punks não podem ser produzidas por nenhuma das grandes gravadoras, conhecidas como *majors*, atuantes no Brasil ou fora do país. Nesse sentido, podemos observar em todas as edições *Maximum Rock N Roll*⁷⁸ (MRR) – um dos maiores e mais lidos *fanzines* punk do mundo – o seguinte critério de divulgação, que aparece nas primeiras páginas de cada edição. “Nós não iremos aceitar grandes

⁷⁷ A ênfase no tempo presente se deve ao percurso do movimento punk, que nesta pesquisa foi pontuado em dois períodos distintos: o punk, em sua fase de desenvolvimento, por volta de 1974-1978, e o punk (pós-punk) de 1979 até hoje. Desenvolveremos melhor essa ideia durante o trabalho. Mas, nessa primeira fase do punk, as principais bandas musicais acabaram assinando contratos com grandes gravadoras.

⁷⁸ Utilizamos como fonte de consulta o livro *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), de Stacy Thompson, que menciona e comenta sobre os *fanzines* *Maximum Rock N Roll* (MRR), *Profane Existence* (PE) e *Punk Planet*. Alguns desses *fanzines* a consulta foi possível através do acesso a versões digitalizadas, mas outros, como o número # 111, da MRR, de agosto de 1992, não foi encontramos o original. Sendo assim, usamos como base o texto de Thompson.

gravadoras, nem propagandas relacionadas a elas, ou propagandas de coletâneas ou EPs que incluem bandas de grandes gravadoras”.⁷⁹

Mas se formos definir o punk rock somente por esse aspecto econômico e por sua consequente preocupação com os meios de produção, não iremos chegar a uma demarcação satisfatória. Um bom número de bandas de vários subgêneros do rock, principalmente no início dos anos 1990, com a música *Lo-fi*, tem praticado a economia do DIY. Por exemplo, as bandas Sebadoh, Guided by voices e Daniel Johnston não obtêm ou sequer desejam o status de punk. Se deixarmos de lado o aspecto estético para essa análise, podemos potencialmente fazer afirmações que soem estranhas, como a de colocar a banda Grateful dead enquanto um dos grandes sucessos de um conjunto punk que financiou, publicou e distribuiu toda sua produção por seu próprio selo independente, o Ice Nine. Por essa razão voltaremos à inter-relação colocada por Thompson, da estética e da economia no interior do punk, propondo que parte do que o cinema punk herda do punk rock é a incumbência de expressar essa relação econômico-estética como um elemento-chave de sua estética. Quando o punk passa para dentro do filme, demanda do meio fílmico uma mostra de sinais e resíduos de sua produção. O filme abre-se para o público como um texto aberto, apontando os meios pelos quais foi produzido.

Voltando aos filmes e ao paralelo traçado com o punk rock, para um filme ser punk não basta somente ele conjugar uma temática ou uma linguagem que se assemelhe aos filmes punks. Ele não pode, igualmente, ter o suporte – em termos de produção, distribuição ou exibição – dos maiores estúdios que dominam o cinema industrial atual, como a Columbia/ TriStar Pictures, Warner Brothers, Paramount, Universal, MGM, Twentieth Century Fox, New Line Cinema e Disney, para citar as oito maiores. Considerando o contexto nacional podemos somar a estas as grandes produtoras cinematográficas nacionais, como a Globo Filmes, Imagem Filmes, O2 Filmes, Pandora Filmes, Zeta Filmes, Kawai Filmes, Bactéria Filmes, Dona Rosa Filmes, DG Films e Rio Filme. Os filmes punks demonstram essa falta de suporte. Como dito anteriormente, os diretores punks, assim como os músicos punks, são capazes de produzir seus trabalhos com pouca ou nenhuma especialização e sem

⁷⁹ No original: “We will not accept major label or related ads, or ads for comps or EPs that include major labels bands”.

financiamentos proibitivos, cujo reflexo é observado na estética material de seus produtos.

Dessa forma, caminhando em direção à democratização dos meios de produção e com pré-requisitos econômicos, podemos desqualificar um bom número de filmes que poderiam ser considerados cinema punk, de acordo com a definição livre do termo – que tencionamos superar. O ritmo, a violência e a ironia do filme *Assassinos por natureza* (1994), de Oliver Stone, podem se relacionar com inúmeras músicas punks, a exemplo de “Kill Your Parents” (“mate seus pais”, numa tradução livre), da banda The Eyes, com a qual o filme compartilha similaridades. O filme, no entanto, é produzido pela Warner Brothers, ou seja: ela é dona do projeto do filme e tem o controle sobre o processo de criação. A Warner Brothers é uma investidora que espera um bom retorno financeiro com o projeto. No filme é empregado um conjunto de técnicas sofisticadas de filmagem que definitivamente separam os espectadores do processo de realização e, de certo modo, reduz o desejo por parte deles de criar as suas próprias produções.

De maneira similar, o filme *Sid e Nancy: o amor mata* (1986), de Alex Cox, que traz em seu enredo a história de Sid Vicious, baixista da banda *Sex Pistols*, e sua namorada Nancy Spungen, foi financiado pela MGM e se mantém com o “brilho”, acabamento de um produto hollywoodiano, trazendo inclusive os personagens punks de maneira caricata. Dentre os parâmetros propostos para a definição de cinema punk, observamos que os grandes estúdios cinematográficos são análogos às grandes gravadoras do setor musical: ambos controlam funções em termos econômicos e estéticos, definindo e padronizando um modelo comercial. Consequentemente, os produtos oriundos dos grandes estúdios de Hollywood significam a antítese do cinema punk.

Além dessas questões colocadas até aqui em relação à economia do punk, percebemos no cinema punk a presença constante de elementos estéticos que possibilitam uma autoidentificação. Ou seja, ao assistir um filme punk, os punks ou indivíduos que se relacionam com o movimento são capazes de identificar aspectos empregados no filme que fazem referência ao próprio punk. Lembrando que o punk permeia diferentes textualidades, como: música (gravações e apresentações), estilo

(principalmente roupas), artes gráficas (*fanzines*, cartazes, quadrinhos, livros), cinema e eventos – manifestações, performances que não são exatamente apresentações musicais (THOMPSON, 2004, p. 04; HENRY, 1989, p. 06). Nos filmes punks, essas evidências autorreferentes do punk podem (a) ser brandas, (b) comparecer de maneira evidente, como, por exemplo, uma apresentação de uma banda punk em uma cena, ou (c) de forma mais ponderada e menos perceptível. Através de histórias com temáticas libertárias, contra o capitalismo ou qualquer tipo de opressão; na ligação dos atores do filme seja com a comunidade punk ou bandas punks; no estilo dos figurinos das personagens ou em suas atitudes; no uso de locações que são reconhecidas como pontos de encontros para os punks (clubes, casas de shows, lojas de discos); músicas colocadas na trilha sonora do filme; elementos de direção de arte, como pôsteres, discos, pichações. Enfim, uma gama enorme de possibilidades dentro da história do punk e sua ampla série de manifestações.

Vale retornar ao conceito de estética de Rancière, citado anteriormente, e que aparece em seu livro *Partilha do sensível: estética e política* (2009). Podemos colocar o cinema punk como um exemplo prático de sua concepção de estética e suas raízes na política. A estética dos filmes punks vai além dos “efeitos sobre a sensibilidade”, remetendo também a “[...] um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

4.2 ANTECEDENTES DO CINEMA PUNK

4.2.1 O cinema underground norte-americano

Em seu livro *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (2007), Duncan Reekie faz uma concisa genealogia do Cinema Underground focado na história e tradição desse cinema na Inglaterra e nos EUA, colocando o Cinema Punk como seu descendente direto. O Cinema Underground é um termo genérico que, segundo J. Hoberman e Jonathan Rosenbaum, no livro *Midnight Movies* (1991), foi cunhado por Stan Vanderbeek. Apesar de o termo ter sido usado anteriormente pelo crítico de cinema Manny Farber, em uma matéria para a revista *Commentary*, seu

“*underground*” se referia apenas a diretores menos conhecidos, como Howard Hawks e Raoul Walsh. Vanderbeek deu ao termo uma acurada definição quando escreveu um manifesto intitulado “The Cinema Delimina: Films From The Underground”, lançado na revista *Film Quarterly*. Ele incluía dentro de seu discurso cineastas como Robert Frank, Shirley Clarke, Norman McLaren, Jonas Mekas, Robert Breer, Ed Emshwiller, Bruce Conner e outros ligados aos filmes de vanguarda, como os cineastas Gregory Markopoulos e Harry Smith. Durante os anos 1960, os “filmes *undergrounds*” ou “cinema *underground*” tornam-se sinônimos de todos os filmes de vanguarda ou experimental. Para Hoberman e Rosenbaum, o Cinema Underground diferencia-se do cinema comercial e dos primeiros filmes de vanguarda por uma combinação intencional de primitivismo, quebras de tabus sexuais e obsessiva ambiguidade em direção à cultura popular americana, principalmente Hollywood.

Assim, o Cinema Punk seria uma ligação entre uma subcultura vinda do rock e o filme experimental. “O advento do punk rock no final de 1970 abriu-se tanto uma alternativa fundamental para estruturalistas da vanguarda estética e uma aliança renovada entre subcultura do rock e do cinema experimental” ⁸⁰ (REEKIE, 2007, p.188, tradução nossa). Podemos assim supor que muitas das características referentes ao Cinema Underground que Reekie especifica durante o livro despontam também como elementos do Cinema Punk. Dentre as principais características que marcam os filmes punks e os filmes *undergrounds* estão o aspecto amador, a incompetência técnica e a aparência pobre, que podem ser exaltados como sendo uma prática espontânea, franca e democrática em contraposição ao cinema comercial e sua produção. Distorções do tempo e espaço narrativos são percebidas nesses filmes como gestos libertadores que vislumbram realidades alternativas. Nota-se também o uso recorrente de imagens e temas tabu na sociedade, como sexo, violência e morte. Outra característica dessas produções é seu caráter heterogêneo, que incluem trabalhos de cineastas solitários, produções coletivas, curtas experimentais, filmes caseiros, documentários, todos caracterizados pelo baixo orçamento.

⁸⁰ No original: “The advent of punk rock in the late 1970s opened up both a critical alternative to structuralist avant-garde aesthetic and a renewed allegiance between rock subculture and experimental film”.

Para Reekie, apesar do desejo de começar algo novo, o Cinema Punk – *No Wave Cinema* e *Cinema of Transgression* – pode ser visto como uma renovação do espírito do Cinema Underground Americano dos anos 1960-70, especialmente pela influência de um grupo de cineastas que inclui Ken Jacobs, Jack Smith, John Waters, Andy Warhol, Mike e George Kuchar. Embora o Cinema Punk tenha ocorrido esporadicamente e se fragmentado na Inglaterra através dos trabalhos de diretores como Don Letts, Julien Temple, David Mingay, Jack Hazan, Derek Jarman, a renovação decisiva e consciente do Cinema Underground se desenvolveu em Nova Iorque por volta do final da década de 1970.

O Cinema Underground pode ser dividido entre dois campos, segundo Marc Masters, em *No Wave*: “[...] as narrativas semi-improvisadas de Andy Warhol, Ken Jacobs e Jack Smith, e as imagens abstratas de Stan Brakhage, Michael Snow, e Jonas Mekas” ⁸¹ (MASTERS, 2007, p. 140, tradução nossa). O Cinema Punk foi influenciado principalmente pelos filmes narrativos, conforme James Nares, artista e diretor de filmes do *No Wave Cinema*: “Existia uma consciência de separação entre nós e o Michael Snow e Jonas Mekas” ⁸² (MASTERS, 2007, p.141, tradução nossa). Michael Oblowitz, outro diretor ligado ao *No Wave Cinema*, fala no documentário *Blank City* (Celine Danhier, 2010) sobre a preferência por filmes narrativos: “Queríamos fazer filmes narrativos ao invés de filmes artísticos. Assim você alcança todo tipo de pessoas” ⁸³ (Blank City, 2010).

Outro ponto que nos ajuda a entender a preferência por esses filmes com uma linha narrativa é uma postura “antiarte” adotada pelo Punk, como percebemos através da afirmação do diretor Scott B:

Fomos informados por esse meio, mas sentimos como estivessemos matando nossos pais - reagindo a arte sem foco, e conscientemente fazendo melodrama e muitos filmes viscerais. Parte disso era querer fazer filmes fora da cena de arte onde as pessoas estavam inoperantes. Eu

⁸¹ No original “[...] the semi-improvised narratives of Andy Warhol, Ken Jacobs and Jack Smith, and the abstract imagery of Stan Brakhage, Michael Snow, and Jonas Mekas.”

⁸² No original: “There was a conscious separation between ourselves and the Michael Snows e Jonas Mekas”

⁸³ No original: “We had alienated ourselves from avant-garde cinema on purpose. We wanted to make narrative movies rather than art movies. Thus you reach all kinds of people.”

queria fazer um espetáculo, onde as pessoas na platéia falassem de volta⁸⁴ (MASTERS, 2007, p.141, tradução nossa).

Na metade dos anos 1960, nos Estados Unidos, houve uma consolidação de instituições culturais a partir do financiamento estatal. Centros e museus de arte, juntamente com pesquisadores de cinema começam a assumir uma autoridade de gosto sobre o cinema experimental e institucionalizar um cânone artístico sobre o movimento. Os filmes que seguiam a tendência vanguardista de exploração visual rumo à abstração, dentro do Cinema Underground, começaram a se tornar uma parcela independente e a se institucionalizar dentro da arte enquanto um novo modernismo de estética formalista: os filmes estruturais – *Structural film*.⁸⁵ Esse processo foi legitimado por críticos de Cinema de Vanguarda, como P. Adams Sitney e Annette Michelson, juntamente com outros cineastas-chave, bem como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Peter Kubelka e outros.

Segundo J. Hoberman, em *Midnight Movies* (1991), as temáticas usuais dos filmes punks representam também parcialmente uma volta de temas tratados pelo Cinema Underground americano dos anos 1960-1970 abordados por cineastas como Jack Smith, Ken Jacobs, os irmãos Kuchar, John Waters e os primeiros filmes de Andy Warhol – o que reforça a filiação do cinema punk com uma vertente *underground* bastante distinta do cinema estrutural. Por exemplo, filmes punks lançados em 1978, como *Kidnapped*, de Eric Mitchell, *Black Box*, de Beth e Scott B, *Rome '78* de James Nares e *She Had Her Gun All Ready* de Vivienne Dick são marcados por práticas eróticas, paródias de filmes de Hollywood, exaltação de um estilo de vida marginal, exibindo um grau de consciência social e reconsiderando noções conservadoras de “obscenidade” e “gosto”.

⁸⁴ No original: “We were informed by that milieu, but it felt more like we were killing our parents – reacting to that unfocused artiness, and consciously making melodrama and very visceral films. Part of it was wanting to make films outside of art scene where people were sitting on their hands. I wanted to make a spectacle, where people in the audience talked back.”

⁸⁵ Segundo P. Adam Sitney, “O filme estrutural insiste em sua forma, e qual o conteúdo que tem é mínima e subsidiária ao resto. Quatro características do filme estrutural são a sua posição de câmera fixa (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito de cintilação, impressão *loop*, e refotografia fora da tela. Raramente irá se encontrar todas as quatro características em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos usuais” (SITNEY, 2002, p. 365, tradução nossa).

Outra característica comum aos filmes punks – e, segundo J. Hoberman (1991), compartilhada do Cinema Underground – está relacionada à sua sensibilidade *camp*. O termo é definido por Susan Sontag, em seu ensaio *Notes on Camp* (1964), como uma sensibilidade aos materiais considerados fora de moda, que inclui aspectos estéticos que residem no grau de artificialidade e de uma estilização; no seu caráter apolítico; na transformação dos objetos e/ou na subversão das características físicas e psicológicas do sexo feminino para o masculino e vice-versa. O *camp* é, grosso modo, um limbo de economia estética, no qual se mistura cultura popular e *kitsch*, vanguarda, e, por vezes, algumas referências da *high culture* (cultura erudita).

Jack Sargeant é outro autor que, em seu livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008) a relatar essa proximidade e entrelaçamento entre Cinema Underground e o Cinema Punk. Sargeant menciona, por exemplo, a proximidade do diretor Jack Smith com diretores da *No Wave Cinema* e *Cinema Of Transgression*, onde Smith atua no filme *The Trap Door* (1980), de Beth e Scott B, assim como no filme *The Bubble People* (1983) de Ela Troyano (cineasta ligada ao *Cinema Of Transgression*) e também possuía relação de amizade com o diretor Nick Zedd – um dos principais articuladores do chamado *Cinema of Transgression*. Sargeant ainda cita e analisa aspectos de uma série de filmes *undergrounds* que em sua visão influenciaram o trabalho dos diretores do Cinema Punk, como: *Blonde Cobra* (Ken Jacobs, 1959); *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963); os primeiros filmes de Andy Warhol, como *Kiss* (1963), *Sleep* (1963), *Blow Job* (1963), *Mario Banana* (1964); os primeiros filmes de George e Mike Kuchar: *The Thief And The Stripper* (1959), *I Was A Teenage Rumpot* (1960), *A Tub Named Desire* (1960) e depois em suas carreiras solos onde o filme mais importante apontado por Sargeant foi *Hold Me While I'm Naked* (George Kuchar, 1964); e a trilogia de filmes de John Waters *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) e *Desperate Living* (1977).

Para Sargeant, os filmes *Blonde Cobra*, de Ken Jacobs (1959), e principalmente *Flaming Creatures*, de Jack Smith (1963), são importantes para o Cinema Punk, pois ficaram conhecidos por sua demonstração transgressiva de atos sexuais. Em *Flaming Creatures*, o clímax de transgressão se dá em uma orgia com um homem travestido de mulher e o balançar da câmera e de objetos de cena que simulam um terremoto, que acontece simultaneamente. A sexualidade ocasional do filme é enfatizada pela exótica vestimenta dos protagonistas e flashes de genitálias em

plano próximo, que confundem o espectador. Outra questão do filme é tripudiar questões de gênero, algo considerado extremamente imoral e subversivo em sua época – inclusive, em sua primeira exibição, o filme foi apreendido pela polícia de Nova Iorque e condenado como obsceno.

Outro diretor, talvez um dos mais conhecidos do Cinema Underground, foi o artista Andy Warhol, de importância similar à de Jack Smith. Os filmes de Warhol podem ser divididos em dois períodos distintos. O primeiro período consiste em câmeras estáticas gravando membros de sua comitiva promovendo ações, que inclusive nomeiam as películas: *Kiss* (1963), *Sleep* (1963), *Blow Job* (1963) e *Mario Banana* (1964). Já a segunda fase constitui-se de filmes realizados em conjunto com o diretor Paul Morrissey e são minimamente mais narrativos, como *My Hustler* (1965) e *Flesh* (1967). Sargeant, analisando a produção de Warhol, destaca os seus primeiros filmes por trazerem um olhar voyeurístico dentro de um mundo de quebra de tabus de suas *superstars*⁸⁶, cujo comportamento provocativo, usualmente repleto de desvios sexuais (para os padrões da época), torna-se o foco central. Além disso, os longos *takes* utilizados por Warhol e a falta de edição dos filmes servem para enfatizar a transparência do real.

Outras contribuições de Warhol são destacadas por Sargeant, como seu pioneirismo no que diz respeito ao Cinema Expandido, no qual com frequência exibiu seus filmes em eventos com múltiplas projeções, combinando também outras mídias. É o caso de *The Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967) uma apresentação da banda Velvet Underground, de que Warhol era empresário, com múltiplas projeções de seus filmes. Um experimento análogo é visto em *The Chelsea Girls* (1966), realizado para simular, através de várias projeções simultâneas, diversificadas experiências. Outro elemento bem marcante nos filmes e na carreira de Andy Warhol é a ênfase em suas *superstars*, destaque esse compartilhado por muitos cineastas *undergrounds* e punks, que reconhecem e celebram a diversidade de elementos da humanidade criando suas próprias mitologias e estrelas particulares.

⁸⁶ O termo refere-se ao grupo de pessoas de Nova Iorque que acompanhava Andy Warhol em sua vida social, durante os anos 1960-70. Eles eram promovidos a “estrelas” através da exposição em trabalhos realizados por Andy Warhol. Sintetizavam o ditado famoso de Warhol: “No futuro, todos serão famosos por quinze minutos”.

Ao falar dos filmes dos irmãos George e Mike Kuchar, Sargeant sublinha a importância da estética de suas primeiras obras cinematográficas, que sugerem uma releitura de filmes hollywoodianos via uma iconografia pessoal. Os Kuchar, especialmente George, dão ênfase nas tensões sexuais inerentes ao melodrama, criando uma vista paródica dos gêneros filmicos de Hollywood, usando, para isso, o recurso de músicas melodramáticas obscuras, que anunciam momentos-chave. Todos os filmes da dupla enfatizam um campo estético *trash*, marcado por muitas cores e excesso visual.

Por fim, Sargeant coloca o diretor John Waters como o diretor mais próximo de um Cinema Punk. “Waters era um punk antes de o punk existir” ⁸⁷ (SARGEANT, 2008, p. 12). Para Sargeant, Waters é assumidamente afetado tanto pelo campo estético *trash* inerente ao Cinema Underground dos anos 1960, quanto pelos filmes *exploitation* realizados pelos diretores Russ Meyer e Herschell Gordon. Waters, assim como outros diretores *underground*, utilizou em seu elenco amigos e pessoas próximas que se tornaram ícones *trash*. Trabalho de irrevogável destaque é a sua trilogia de filmes *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) e *Desperate Living* (1977), que, segundo Sargeant, anuncia sua estética do “mau gosto”. “Uma celebração de tudo que não é entretenimento familiar, e a rejeição de todos os supostos valores ‘positivos’ defendidos pelos hippies dos anos 60” ⁸⁸ (SARGEANT, 2008, p. 12). Sargeant enxerga nessa trilogia de Waters uma falta de valores e niilismo similar a dos filmes punks, em direção à transgressão de todos os limites, oferecendo um prazer no “chocante” e no mau gosto.

Além dos aspectos evidenciados, que aproximam os filmes do Cinema Punk, principalmente o americano e o Cinema Underground, há contatos diretos entre esses dois grupos cinematográficos. Este registro encontra-se no subcapítulo “Punk Americano” da presente pesquisa, além de constar nos depoimentos do documentário *Blank City* (2010), de Celine Danhier, que revisa a produção de filmes independentes de Nova Iorque nos movimentos *No Wave Cinema* e *Cinema Of Transgression*. No filme, a diretora Celine Danhier empreende uma volta nostálgica ao contexto boêmio da cidade de Nova Iorque no fim dos anos 1970 e início dos

⁸⁷ No original: “Waters was a punk before punk existed”.

⁸⁸ No original: “A celebration of everything that isn’t family entertainment and rejection of all of the supposedly ‘positive’ values espoused by the ‘60s hippies”.

1980. Ela traz declarações como a de John Lurie – músico, ator e diretor –, em que muitas figuras conhecidas no meio cultural eram amigas e viviam em um pequeno espaço geográfico localizado entre “14th St. e Houston, e Avenue B e Bowery”. A cineasta Sara Driver, uma das entrevistadas, por exemplo, lembra que Yoko Ono filmou *Fly* (1970) no *loft* onde ela estava vivendo, o que sugere uma continuidade da prática de filmes independentes através de gerações de artistas de Nova Iorque. James Nares faz conexões históricas com tradições passadas de produção de filmes ainda mais evidentes, dizendo:

Estávamos bem conscientes de que era o mesmo bairro em que foram feitos os filmes de um ou de dois rolos do início do século, quando eles filmavam um filme em uma tarde. Sentíamos que tinha uma história atrás da gente de um cinema rápido e auspiciosamente contundente ⁸⁹ (DANHIER, 2010, tradução nossa).

4.3 OUTROS ANTECEDENTES

Em relação a outros precedentes históricos do cinema que se relacionam ao Cinema Punk, podemos observar alguns diretores, dentre eles Amos Poe, que faz referências à New Wave – *Nouvelle Vague* – Francesa. Em seu segundo longa-metragem, *Unmade Beds* (1976), Amos Poe já no prólogo informa que reproduzirá definitivamente um filme *Nouvelle Vague*. Em uma entrevista, afirma:

Eu queria fazer algo que se aproximasse do movimento francês *Nouvelle Vague* em Nova Iorque. Eu tinha essa atitude, então, que eu não sabia como fazer um filme, mas eu não ia deixar isso me parar, assim como foi a estética do punk de certa maneira. Então, eu pensei que se eu não podia fazer um filme, eu poderia fazer um movimento fílmico, baseado na ideia de ‘faça você mesmo’, e se eu pudesse fazer um filme por, digamos, menos de US \$ 4.000 em versão preto e branco, e atrair outras pessoas para fazer filmes como esses, talvez pudéssemos começar um movimento ⁹⁰ (ANDREIEV, 2011, acesso em 29 de Jan. 2016).

⁸⁹ No original: “We were very aware that it was the same neighborhood where the old one-reelers and two-reelers has been made at the turn of the century, where they shot a movie in an afternoon. We felt like there was a history behind us of quick, hopefully hard-hitting movie making”.

⁹⁰ Entrevista na íntegra disponível em <<http://69.195.124.61/~filmsinr/2011/04/07/interview-amos-poe-and-the-no-wave-cinema>>. No original: “I wanted to do something that approximated the French *Nouvelle Vague* movement in New York. I had this attitude then that I didn’t know how to make a film, but I wasn’t going to let that stop me, which was kind of like the aesthetic of punk in a way. So, I figured if I couldn’t make a film, I could make a film movement, predicated on the idea of ‘do it yourself’, and if I could do a feature film for let’s say, under \$4,000 in black and white reversal, and get other people to make films like that, maybe we could start a movement”.

Em termos fílmicos, para os diretores Amos Poe e Eric Mitchell, filmes como *Acochado* (1960) de Jean Luc Godard representam a virtude do “amadorismo”, uma maneira de importar o *ethos* do punk, do *faça você mesmo*, para dentro da produção cinematográfica: sem credenciais técnicas necessárias para fazer cinema, só pegar uma câmera e fazer seu filme. Ambos, Amos Poe e Eric Mitchell, declaram isso no documentário *Blank City* (DANHIER, 2010), mas assinalamos que essa afirmação é fruto de um equívoco sobre a prática cinematográfica de Godard, posto que ele lançou mão, além do suporte fílmico profissional de 35mm, de cinegrafistas qualificados, atores profissionais e uso de grande perícia técnica.

É importante dizer também a grande influência para os cineastas punks dos *exploitations movies*, filmes caracterizados pelo baixo orçamento e grande apelo popular, por suas temáticas transgressivas. O termo *exploitation* utilizado para definir esse tipo de cinema pode coincidir com a terminologia *midnight movies* (filmes da meia-noite). Segundo Jim Hoberman, em *Midnight Movies* (1991), algumas salas de cinema espalhadas por cidades dos Estados Unidos projetavam programações especiais a partir da meia-noite, as conhecidas “sessões da meia noite” ou “filmes da meia-noite”. Especialmente na América, podemos citar também outros meios de difusão deste cinema, como os *drive-in* e a rede de televisão a cabo, que também apresentavam sessões de filmes *exploitation* tarde da noite, e assim atraíam um público para além daqueles originalmente visados. Os títulos exibidos nas sessões da meia-noite geralmente eram produções de baixo orçamento, dedicados ao horror, sexo, rock, motocicletas ou algum outro tipo de transgressão juvenil. Esses filmes se adequavam a um gosto restrito de pequenos grupos e frequentadores da noite das cidades. Por exemplo, como lembra Hoberman, em 1972, por muitas cidades americanas os filmes de terror *Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George Romero, e *Freaks* (1932), de Tod Browning, foram exibidos nos finais de semana à meia noite, nos mesmos cinemas, por meses seguidos. Os filmes da meia-noite, no entanto, não são um fenômeno estritamente americano ou designado somente a gêneros fílmicos de uma natureza particular ou de baixo orçamento. Em Paris, durante os anos 1960, existiam cinemas como o *Les 3 Luxembourg*, cujas três salas exibiam, durante a semana e à meia noite, filmes hollywoodianos conhecidos. Eram populares também as exhibições tarde da noite no *Cinémathèque Française* e o *Styxl*, que ficavam entre

a região de Sorbonne e Notre Dame, na França, e dedicavam-se exclusivamente a passar assustadores filmes de terror. Em Londres podemos mencionar os cinemas *Electric Cinema* e o *Paris Pullman* como locais que estendiam as exhibições de filmes noite adentro.

Marcando uma diferença entre essas exhibições de filmes *exploitation* nos EUA e na Inglaterra, Steve Chibnall, no texto *Double Exposure: Observations on the Flesh and Blood Show* (CARTMELL et al (Edit.), 1997, p.84), diz que na Inglaterra as estações de televisão eram fechadas aos *midnight movies* e as exhibições tarde da noite dos cinemas eram restritos apenas aos grandes centros urbanos e mostras de espaços culturais especializados. Chibnall nota que a audiência dos filmes *exploitation* só vai se consolidar em solo inglês com a chegada do vídeo, nos anos 1980.

Sobre essa exposição, acesso e influência dos filmes *exploitation*, podemos observar através de depoimentos como do diretor Richard Kern, presentes no livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008), de Jack Sargeant, o quanto os diretores do *Cinema of Transgression*, eram apreciadores deste tipo de cinema.

[...] era nossa coisa favorita a se fazer no momento, havia oito salas de *exploitations* lá em cima, eu acho - não havia muitos. Íamos até ficar realmente chapados e ver os mais doentes filmes malditos [...] Eu me lembro de ter visto este filme chamado *Dirty Dolls*, que era um filme motociclista *sexploitation* preto e branco que era apenas cheio de incestos e estupros e todas essas coisas [...] *Make Them Die Slowly*, eu vi lá em cima, quando ele foi lançado [...] *Make Them Die Slowly* foi excelente, você vê o letreiro dele em *Goodbye 42nd Street* [primeiro filme de Kern]⁹¹ (SARGEANT, 2008, p. 105, tradução nossa).

Os filmes punks dialogam com os filmes *exploitations* por também serem filmes produzidos com orçamentos baixíssimos e geralmente referindo-se e explorando questões relativas ao seu tempo, com histórias que permeiam assuntos transgressivos/ tabus na sociedade: uso de drogas, nudez, desvio sexuais, jovens rebeldes, gangues, violência na sociedade, xenofobia, medo do terrorismo ou invasão alienígena. A dinâmica de produção desses filmes é feita de maneira rápida

⁹¹ No original: “[...] our favourite thing to do at the time was, there was eight exploitation theatres up there, I guess – there was a lot. We’d go up get really stoned and see the sickest fucking movies [...] I remember seeing this movie called *Dirty Dolls*, it was a black and white biker *sexploitation* movie that was just full of incest and rapes and all that stuff [...] *Make Them Die Slowly*, I saw that up there when it first came out [...] *Make Them Die Slowly* was excellent, you see the marquee for it in *Goodbye 42nd Street*.”

e barata, logo a estética dos filmes punks assim como dos *exploitation* tendem a ser precárias.

Eric Schaefer, professor de história do cinema, em seu texto *Exploitation Films: Teaching Sin in the Suburbs* (2007) vai dizer que algumas narrativas dos filmes *exploitation* trazem “defeitos”, no sentido, de que muitos enredos tomam uma posição secundária em relação “a alguma forma de espetáculo”. Esses espetáculos ao qual Schaefer se refere são excessos performativos dentro do filme, não no sentido do cinema de espetáculo, tendo como referência o trabalho de Tom Gunning, mas em um sentido diegético. Em filmes do *Cinema of Transgression* constata-se esses excessos em filmes como, *The Bogus Man* de Nick Zedd (1980) ou em filmes de Richard Kern como *Submit to Me* (1985), para ficarmos em apenas dois exemplos. Mas talvez a grande diferença entre os filmes punks e os filmes *exploitation* seja a intenção de obtenção de lucro, um retorno financeiro rápido. Os diretores dos filmes *exploitation*, eram hábeis em direcionar seus trabalhos audiovisuais através de temáticas transgressivas (sexo, violência, drogas, motos, carros, monstros) e formulas narrativas já comprovadas como sendo interesse do gosto popular. Como diz Paul Watson, em seu texto artigo “*There's No accounting for Taste: Exploitation Cinema and Limits of Film Theory*”:

O *exploitation* pode, portanto, ser definido como uma prática fílmica ‘em que esses elementos podem ser promovidos’. Herschell Gordon Lewis, diretor e produtor de muitos filmes *exploitation*, elabora esta ideia. Ele afirma: “Isso é o *exploitation* – promover elementos que podem ser sacudidos na cara do público, fisingando-o e o fazendo ir assistir o filme.” *Exploitation* torna-se definido, não em termos de o filme em si, mas pelos meios em que este é vendido para a sua audiência pontencial. Não é tanto um discurso sistemático, como definições genéricas necessariamente implicam, mas sim um discurso de sistematização⁹². (CARTMELL et al (Edit.), 1997, p.78, tradução nossa).

Para Watson todo filme *exploitation* é um produto conduzido comercialmente através dos bens do capital e é configurado de tal forma a assegurar o lucro máximo. Os trabalhos *exploitation* são uma mercadoria autoconsciente, que serve os desejos de seu público pagante, a fim de cumprir o seu projeto econômico.

⁹² No original: “Exploitation can therefore be defined as a film practice 'in which the elements that can be promoted'. Herschell Gordon Lewis, a director and producer of many exploitation films, elaborate on this idea. He states, "That's exploitation - elements the promoter can grab on to and shake in the face of the public to get them to see it." Exploitation becomes defined, not in terms of the film itself, but by the means in which it is sold to to its pontencial audience. It iss not so much a systematic discourse, as generic definitions necessarily imply, but rather a discourse os systemisation.”

Há dentro da cinematografia punk, filmes que foram feitos intencionando conscientemente um rápido retorno financeiro, como é o caso do filme *Geek Maggot Bingo* (1983) de Nick Zedd. A respeito disso Zedd diz: “Nós pensamos que se fizéssemos esse filme de monstro, que teve mais sexo e violência, poderíamos ganhar mais dinheiro, mas acabou por ser uma bomba de qualquer maneira” ⁹³ (SARGEANT, 2008, p. 52, tradução nossa). *Geek Maggot Bingo* foi uma tentativa frustrada de Zedd de conseguir comercializar o filme: ao exibi-lo a quinze companhias de distribuição de filmes, que possuíam sede em Nova Iorque, em todos os casos os executivos das empresas saíram antes do fim do filme (SARGEANT, 2008, p. 50). Claramente em *Geek Maggot Bingo* (1983), Zedd tenta seguir uma fórmula de filme *exploitation*, trazendo uma estética *trash*, uma narrativa que faz paródia aos filmes de baixo orçamento dos anos 1950-60, como *Frankenstein* e *Drácula*. Conforme o próprio Zedd mencionou, houve a suposição de que, com inserção de mais sexo e violência, misturados ao horror, se conseguiria atrair mais público para seu filme e, assim, financiar novos projetos.

⁹³ No original: “We thought if we made this monster movie, that had more sex and violence in it, we might make more money, but it turned out to be a bomb anyway”.

5. O CINEMA PUNK: VERTENTES, CINEASTAS E FILMES

Na análise sobre o cinema punk do final dos anos 1970 e início dos 1990, encontramos três grupos cinematográficos que possuem inúmeras afinidades, mas são classificados por alguns críticos e escritores – como Jim Hoberman, Jack Sargeant e Duncan Reekie – em blocos distintos, que seriam: o *No Wave Cinema*, o *Transgression Cinema* e os filmes punks ingleses. Acreditamos que essas produções audiovisuais, mesmo carregando particularidades intrínsecas a cada uma delas, carregam elementos do punk que norteiam suas produções. Neste capítulo, analisaremos as principais características de cada vertente, apresentando seus principais cineastas e filmes. Também falaremos de um suposto *revival* a partir dos anos 1990, apresentando e questionando os limites conceituais da controversa proposta de Nicholas Rombes (2005) acerca do que ele denomina *New Punk Cinema*. Encerraremos o capítulo, enfim, problematizando o que seria, no contexto brasileiro, um cinema punk, com base no recorte que optamos por dar ao termo nesta pesquisa, cujas principais características encontram-se elencadas no capítulo anterior e são mais detalhadas nos três subcapítulos a seguir.

5.1 NO WAVE CINEMA

O termo *No Wave* serviu para designar um grupo de cineastas, músicos e artistas, ambientados nos clubes noturnos – principalmente o CBGB's, Max's Kansas City e Mudd Club localizados na região do Lower East Village na cidade de Nova Iorque. Hoje a mesma área é conhecida por East Village, após o processo de gentrificação, que não somente deslocou trabalhadores e moradores de baixa renda de suas residências como também, através de políticas econômicas neoliberais de privatização, valorizou a área urbana, encarecendo o custo de vida de Nova Iorque a partir dos anos 1980. Foi nesse processo de transição da metade dos anos 1970, quando era possível encontrar aluguéis baratos e grandes imóveis, que o punk, o *No Wave* e a *New Wave*, surgiram em Nova Iorque. O termo *No Wave* comparece

ligado também às expressões como *Downtown Films*⁹⁴, que se referem numa abrangência maior a produções audiovisuais e a artistas especificamente localizadas em Lower East Village. O *No Wave* estaria inserido dentro desse agrupamento como um subgrupo. No livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008), de Jack Sargeant, o termo *No Wave* coincide com denominações como *New Wave Cinema* e *New Cinema*, esse último termo referindo-se ao espaço aberto por James Nares e Erick Mitchell, que exibiam filmes do *No Wave*. “No entanto, causou tal impressão [falando sobre o New Cinema] que o movimento é conhecido como *New Cinema* quase tão frequentemente como é chamado *No Wave*”⁹⁵ (MASTERS, 2012, p. 142, tradução nossa).

O *No Wave Cinema* surge análogo ao movimento musical de mesmo nome, criando uma relação simbiótica, e com frequência não existindo separação entre as duas comunidades. Músicos atuavam em filmes, assim como diretores de filmes e equipe técnica também estavam envolvidos com as bandas e outras formas de produção artística. Se o punk tem o ano de 1973 como marco inicial, o *No Wave Cinema* é posterior a ele, tendo como precursor os filmes de Amos Poe em parceria com Ivan Kral, *Night Lunch* (1975) e *The Blank Generation* (1975), que documentam as primeiras bandas punks de Nova Iorque. Apesar disso, a periodização dada ao movimento na maioria da bibliografia encontrada é de 1978-1981, talvez porque o termo *No Wave* só surge a partir de 1978, vinculado a uma coletânea musical organizada e produzida pelo músico inglês Brian Eno com o nome de *No New York*. O rótulo *No Wave* ajudou esses artistas a se diferenciarem, na afirmação de uma identidade perante a *Nouvelle Vague* (movimento do cinema francês) e o rock *New Wave*. Como se vê, o *No Wave* (“Nenhuma Onda”, numa tradução livre) trazia o prefixo “No”, que representa negação, principalmente à expressão *New Wave*, “Nova Onda”. Este termo é visto pelo grupo de maneira pejorativa por estar intimamente ligada aos críticos musicais que cunharam o termo se referindo às bandas surgidas no mesmo período com inclinações comerciais, influenciadas pela cultura pop e ligadas a grandes gravadoras.

⁹⁴ Inclusive, o título que dá nome ao livro editado por Joan Hawkins é *Downtown Films and Tv Culture: 1975 -2001* (2015). O grupo ligado ao *Cinema Of Transgression*, além de outros diretores contemporâneos residentes e ativos em Nova Iorque, também estariam inseridos dentro dos *Downtowns Films*.

⁹⁵ No original: “Yet it made such an impression that the movement is referred to as New Cinema nearly as often as it is called No Wave”.

O *No Wave* faz parte de uma segunda geração do punk e as ações desse grupo giram em torno das bandas *The Contortions*, *Teenage Jesus and the Jerks*, *Mars* e *DNA*, participantes da coletânea *No New York*. Há diferenças entre o grupo *No Wave* e o punk que são assinaladas por alguns autores, como Steven Hager e Simon Reynolds. Os músicos dessa geração, segundo Reynolds, “[...] se dedicaram ao preenchimento da revolução musical incompleta do punk [...]”⁹⁶ (REYNOLDS, 2006, p. 38, tradução nossa), experimentando assim novas possibilidades dos aparatos eletrônicos, dos ruídos, do jazz e das vanguardas clássicas, além das técnicas de produção sonora do reggae/dub e da música de discoteca. James Chance, por exemplo, da banda *Teenage Jesus and The Jerks*, segundo Hager, fundiu “(...) a energia raivosa do punk rock com o funk minimalista de James Brown”⁹⁷ (HAGER, 2012, p. 247, tradução nossa).

Essas diferenças entre a *No Wave* e o punk, indicadas por Reynolds e Hager, se referem especificamente à análise de um ponto de vista jornalístico e da crítica musical, logo, tem como foco o ambiente em torno das bandas, de seus integrantes e da música. Eles definem diferenças, marcam grupos e oferecem panoramas gerais da produção musical (principalmente Reynolds) e da cultural *underground* da época. Hager, em seu livro *Art After Midnight: The East Village Scene* (2012), não se aprofunda no punk, em seus aspectos políticos, nem na relação entre a economia do punk e seus reflexos estéticos. Já Reynolds, em seu livro *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978- 1984* (2006), centra suas análises na cena punk e pós-punk britânica, pois conhece bem o contexto inglês, seu país de origem. O livro de Reynolds eleger parâmetros que funcionam bem para os britânicos, mas que, quando aplicados ao contexto americano, são falhos por não terem a mesma profundidade de conhecimento da economia punk nova-iorquina e do contexto político norte-americano.

As virtudes encontradas no punk, como, por exemplo, a resistência ao domínio comercial; a ética *do faça você mesmo* (*Do it Yourself – DIY*); os ambientes de pequenos clubes noturnos que propiciam a interação entre os artistas e o público; o intercâmbio de informações através de publicações independentes; a energia das

⁹⁶No original: “They dedicated themselves to fulfilling punk’s uncompleted musical revolution (...)”

⁹⁷No original: “(...) fusing the angry energy of punk rock with minimalista funk of James Brown.”

apresentações; e toda a iconografia visual influenciaram uma geração de novos artistas recém-formados em escolas de artes e recém-chegados ao East Village. Soma-se a isso o próprio histórico da cidade de Nova Iorque, onde o circuito cultural formado no East Village girou em torno de espaços alternativos e experimentais de arte desde a década de 1960, como La Mama Experimental Theatre Club, Danspace Project, Settlement 3rd Street Music, Anthology Film Archives. Nos anos 1970, o coração da boemia de Nova Iorque se deslocou do SoHo (área do centro da cidade ocidental de Manhattan) para um lugar mais barato, Lower East Side (East Village), naquele tempo uma área muito maior do que é hoje. “Artistas convergiram à cena de rock *underground* de Nova Iorque em parte porque parecia haver mais possibilidades para fazer algo acontecer lá do que no mundo da arte, onde o mercado estava deprimido e o circuito de galerias era difícil para jovens pintores entrarem” ⁹⁸ (REYNOLDS, 2006, p. 464, tradução nossa). Esses jovens artistas de diferentes disciplinas e experiências chegaram ao East Village formando um modelo de micro-sociedade artística com uma atmosfera definida pela atitude, aparência e particularidade de produção cultural.

O East Village no final da década de 1970 era uma fusão heterogênea de arte subversiva e política que se tornou conhecida coletivamente. Esse contexto propiciou o surgimento de uma “boemia punk”, termo usado pelo crítico de cinema Jim Hoberman, em 1979, em um ensaio publicado originalmente no jornal *Village Voice*, intitulado “No Wavelength: The Para-Punk Underground”. Hoberman menciona a existência de uma boemia punk, o cruzamento fértil entre o rock de vanguarda e as vertentes artísticas posteriores à arte conceitual, a proliferação da tecnologia das câmeras Super-8 com som sincronizado, como os fatores que contribuíram para a produção de uma série de filmes de conteúdo rico e de orientação performática.

O *No Wave Cinema* rejeitou o formalismo acadêmico que caracterizou os filmes de vanguarda da década de 1970, assim também a vídeo-arte das galerias. O grupo apoiado nas câmeras Super-8, segundo Hoberman, representou um retorno parcial

⁹⁸ No original: “Artists gravitated to New York’s underground rock scene partly because there seemed to be more possibilities for making something happen there in the art world, where the market was depressed and the gallery circuit tough for young painters to break into”.

aos valores crus do Cinema Underground da década de 1960, dos diretores Jack Smith, Ron Rice, Irmãos Kuchar e os primeiros filmes de Warhol. Assim como seus precursores em filmes de fácil realização, os cineastas da *No Wave* difundiram fantasias depravadas, paródias de formas da cultura de massas, glorificando o estilo de vida marginal, e exibindo filmes de diversos níveis de conteúdo social (HOBBERMAN, 2015, p. 13). Outro elo que pode ser relacionado aos filmes *undergrounds* dos anos 1960 é o discurso populista dos cineastas, como James Nares: “Queríamos fazer filmes narrativos ao invés de filmes artísticos. Assim você alcança todo tipo de pessoas.”⁹⁹ (DANHIER, 2012, tradução nossa). O *No Wave Cinema* também é influenciado pelo Cinema New Wave francês, além dos filmes B de Hollywood, os filmes *exploitations* e o Cinema *trash*. Os filmes do *No Wave* eram frequentemente exibidos em bares, clubes noturnos, apartamentos, tendo curtas temporadas no espaço *New Cinema* (Novo Cinema) da Mark’s Place, e, ocasionalmente, em espaços dedicados ao cinema de arte e ao cinema de vanguarda.

O *No Wave Cinema* teve uma produção muito vasta de filmes, apesar do curto período de existência (1978-1981). Há também um bom número de diretores relacionados a ele, como Beth e Scott B, Vivienne Dick, Amos Poe, James Nares, Eric Mitchell, Charlie Ahearn, Michael Mclard, John Lurie, Gordon Stevenson, Anders Grafstrom, Michael Oblowitz, Becky Johnston e Betsy Sussler. Dentre eles há um subgrupo que recebeu maior destaque da crítica cinematográfica: Beth e Scott B, Vivienne Dick, Amos Poe, James Nares e Eric Mitchell. A ênfase dada a esses diretores é explicada por Mark Benedetti em seu artigo *Canonization and No Wave Cinema History*, presente no livro *Downtown Films and TV Culture: 1975- 2001* (2015).

Segundo Benedetti, em uma análise do julgamento crítico de um grande número de publicações, sem um claro paradigma estético a ser seguido, cada diretor chama a atenção por diferentes motivos. Vivienne Dick, Beth e Scott B¹⁰⁰, por exemplo, recebem destaque da crítica, pois o número de filmes realizados por eles – 5 filmes

⁹⁹ No original: “ We wanted to make narrative movies rather than art movies. Thus you reach all kinds of people.”

¹⁰⁰ Beth e Scott B atuaram juntos como diretores até 1983.

cada em um curto período de tempo, em 1978-1980 – é mais do que outros cineastas no mesmo período. Além disso, ambos conseguiram exibir amplamente seus filmes não somente no *New Cinema*, bares e clubes noturnos, mas também em outras instituições, como a Millenium Film Workshop, o Collective for Living Cinema, e o Film Forum, onde o público não diretamente envolvido com a cena *No Wave* podia ter contato com suas produções.

Outro ponto destacado por Benedetti é o teor político explícito nos filmes de Dick e dos Bs. Os filmes de Beth e Scott B frequentemente exploram as dinâmicas de poder nas relações sociais do mundo, tal como o filme *Black Box* (1978), que é baseado num método de tortura americano chamado *The Refrigerator*, aplicado em alguns países da América Latina. *Letters to Dad* (1978) apresenta uma série de pessoas que falam e olham diretamente para câmera declamando trechos de cartas escritas endereçadas ao reverendo Jim Jones por seus seguidores antes do suicídio coletivo em Jonestown, na Guiana. O filme abrange temas de poder na política norte-americana.

Críticos, incluindo Amy Taubin e J. Hoberman, frequentemente fazem leituras sobre os filmes de Vivienne Dick através de um ponto de vista feminista. *Guerrille Talks* (1978), seu primeiro filme, é uma série de entrevistas com mulheres similares aos *screen tests* de Andy Warhol. Lydia Lunch, Pat Place, Adele Bertel e Ikue Mori aparecem falando, lendo e até mesmo jogando *pinball* enquanto a câmera passeia pelo ambiente indo e voltando no *zoom* da câmera. Sobre o filme Hoberman diz: “Ao justapor vários exemplos auto definidos de mulheres contra o pano de fundo de decadência de ordem social, é também um ensaio e paradigma para o trabalho subsequente de Dick” ¹⁰¹ (HAWKINS, 2015, p. 13-20, tradução nossa).

¹⁰¹ No original: “By juxtaposing various examples of female self-definition against the backdrop of decaying social order, is also the rehearsal and paradigm for Dick's subsequent work”.

Figura 4 - Pat Place uma das personagens entrevistadas em *GuérilleTalks*



Fonte: *GuérilleTalks*, Vivienne Dick ,1978)

Em seu filme seguinte, *She Had Her Gun All Ready*, lançado no Max's Kansas City em setembro de 1978, Dick tem a presença também de Pat Place e Lydia Lunch, agora como protagonistas, fazendo papéis de duas *personas* femininas que representam personalidades opostas. Lunch, instigadora e agressiva, enquanto Place, tolerante e indiferente. No início do filme, em uma cozinha, Lunch indaga a Place: “Você não é exatamente a alma da festa... então o que você vai fazer?”, persistindo algumas vezes na pergunta, “O que você vai fazer?”. Place permanece calada e sem reação até sair de cena pela janela. No decorrer do filme, as duas vão trilhando os mesmos caminhos por Manhattan até terminar em *Coney Island*, um parque de diversões, onde embarcam em uma montanha russa (Cyclone). Lunch, na frente, acaba sendo enforcada por Place. A relação entre as duas mulheres é ambígua, e pode representar elementos de uma única identidade ou a influência de uma vontade mais forte ao longo de um caráter mais fraco. É a dinâmica entre estas duas forças desiguais que impulsiona a narrativa.

Figura 5 - Lydia Lunch e Pat Palce em *She Had Her Gun All Ready*



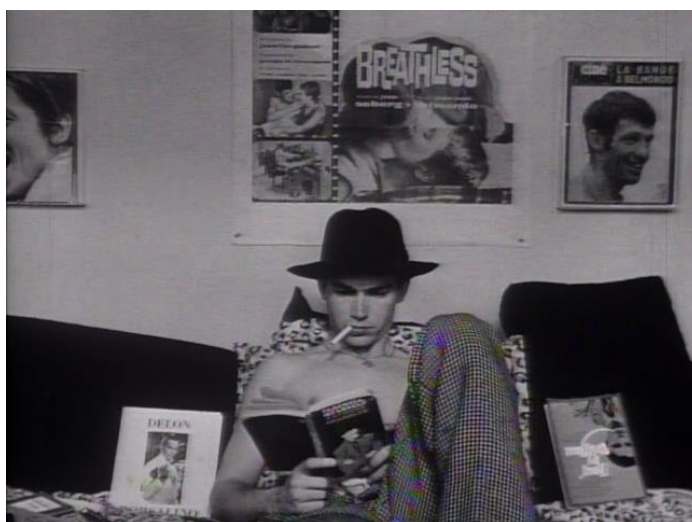
Fonte: *She Had Her Gun All Ready* (Vivienne Dick, 1978)

Amos Poe é geralmente lembrado por ser o cineasta pioneiro do *No Wave*, embora seus filmes tenham sido filmados em película de 16 mm, um material relativamente melhor e mais profissional do que a grande maioria dos outros diretores do grupo que filmavam em filme 8 mm. Em 1975, quando vivia próximo ao CBGB's, ele e Ivan Kral filmaram uma série de apresentações de bandas como o Ramones, Talking Heads, Richard Hell and the Voidoids e outras. Isso resultou no filme *The Blank Generation*, em que ele juntou essas imagens com gravações de estúdio das bandas, pois não havia som gravado simultaneamente com as imagens. Logo, elabora sua primeira narrativa, se inspirando na *Nouvelle Vague* (*New Wave*) francesa e seus diretores pioneiros como, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut e Eric Rohmer. Poe, falando sobre seu primeiro filme ficcional *Unmade Beds* (1976), revela intenções de fazer “[...] uma transposição muito abstrata de *Breathless* (*Acosado*) para Nova Iorque, desde que Godard fez isso com os filmes que ele mesmo viu. Se isso funcionou, talvez outras pessoas fariam também” ¹⁰² (MASTERS, 2012, p. 146, tradução nossa). O filme conta a história de Rico, um fotógrafo interpretado pelo pintor Duncan Hannah e livremente baseado no personagem Jean-Paul Belmondo em *Acosado* (1960). Rico vagueia em torno de Paris (na verdade o filme é filmado em Nova Iorque) e pouca coisa acontece até Rico levar um tiro no final do filme. *Unmade Beds* é como o próprio Poe coloca: “uma série de anedotas ou idéias. Não

¹⁰² No original: “[...] a very abstract transposing of *Breathless* to New York, since Godard did that with the films he saw. If that worked, then maybe other people would do it too”.

é coisa mais coerente no mundo.¹⁰³ (MASTERS, 2012,p.147, tradução nossa). *The Foreigner* (1978), seu próximo filme, abre com Max Menance (Eric Mitchell) chegando ao aeroporto de Nova Iorque, onde pega um táxi em direção a Manhattan. Max é designado para uma misteriosa missão, na qual não somos informados e, assim como em *Unmade Beds*, o personagem principal vaga por diversos lugares de Nova Iorque e morre ao final por tiros. *The Foreigner* e seus desvios no enredo, o emprego da técnica cinematográfica de Poe (ou a falta dela), a tentativa de estetizar a violência das ruas e da TV, deixam o filme longe dos códigos morais e estilísticos de Hollywood.

Figura 6 - Personagem Rico (Duncan Hannah) em *Unmade Beds*.



Fonte: *Unmade Beds* (Amos Poe, 1976)

James Nares é mais conhecido por seu filme *Rome'78* (1978), que foi amplamente elogiado pela crítica. Parte do sucesso do filme se deve ao fato do excesso de *camp*, seu senso de humor irônico, amadorismo e performances de figuras influentes do *No Wave*, que faziam parte do elenco, como James Chance, Pat Place, Lydia Lunch, David McDermott e Eric Mitchell. *Rome '78* é um retrato da Roma antiga transportada ao fim dos anos 1970 em Nova Iorque. Nares explica: “Eu queria fazer um filme sobre o que estava acontecendo em Nova Iorque na época, e colocá-lo em um contexto histórico. A cidade parecia com os últimos dias de Roma para mim”¹⁰⁴ (MASTER, 2012, p.148, tradução nossa). *Rome '78* é ao mesmo tempo uma paródia

¹⁰³ No original: “[...] a series anecdotes or ideas. It’s not the most coherent thing in the world.”

¹⁰⁴ No original: “I wanted to make a movie about what was happening in New York at the time, and put it in a historical context. It did seem like the last days of Rome to me”.

de filmes épicos de Hollywood e uma coleção de diálogos desconexos. Nares ajusta as convenções do drama histórico misturando anacronismos, como o cigarro e relógios de pulso. Por exemplo, em cenas do filme, Lunch veste um vestido preto rendado, contemporâneo, não condizente com o tempo do filme, o que dá um estranho contraste com as togas drapeadas dos homens que contracenam com ela.

Figura 7 - Lydia Lunch em *Rome '78* (James Nares, 1978).



Fonte: <http://www.ioffer.com/i/rome-78-rare-underground-cult-lydia-lunch-james-nares-110525409>

Eric Mitchell era uma figura carismática e bastante conhecida por seu envolvimento e agitação cultural, além de atuar em uma série de filmes *No Wave*. Similarmente a James Nares em *Rome '78*, inspirado em clássicos épicos de Hollywood, o primeiro filme de Mitchell como diretor, em *Kidnapped* (1980), foi inspirado no filme *Vinyl* (1965) de Andy Warhol. Não era tecnicamente um *remake*, mas ele colocava seu filme como “[...] um filme *underground* dos anos 1960 acontecendo hoje”¹⁰⁵ (MASTER, 2012, p. 149, tradução nossa). Na atualização inexpressiva de Mitchell, ele e um grupo de amigos, incluindo Anya Philips e Gordon Stevenson, se juntam para realizar o filme em seu apartamento apertado. Eles estão em uma espécie de festa, conversam aleatoriamente, bebem, fazem uso de drogas, dançam, lutam e ouvem música. O ponto alto do filme é quando se aproxima do final. O grupo que está no apartamento sequestra o dono do Mudd Club, Steve Mass, e começa a torturá-lo. O assunto continuamente explorado por Mitchell é enraizado no tédio. Isso talvez possa ser traduzido no estilo de filmagem dele. A câmera, na maior parte do filme, é parada, com longos *takes* das pessoas conversando, sendo algumas vezes intercaladas por panorâmicas aleatórias. Seu filme carrega uma sensibilidade pós-

¹⁰⁵ No original: “[...] a 1960s underground movie happening today”.

Warhol: falta de expressividade, caráter tedioso e celebração de personalidades íntimas, no caso, do grupo *No Wave*.

Figura 8 - Da esq. Eric Mitchell, Anya Philips, Steve Mass e Patti Astor em *Kidnapped*.



Fonte: *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1980).

Antes do ano de 1975, não se tem notícia sobre filmes oriundos do punk, ou seja: os filmes começam a ser realizados posteriormente ao ano vinculado ao início do punk em Nova Iorque, 1973. Proponho, portanto, que os primeiros filmes punks são sinônimos dos filmes do *No Wave Cinema*, do *Transgression Cinema* e do Cinema Punk inglês e estão inseridos dentro de um conjunto amplo e heterogêneo de produções audiovisuais a partir dos anos 1970.

5.2 CINEMA OF TRANSGRESSION

No início da década de 1980, uma segunda geração de cineastas se desenvolveu compartilhando e expandindo as demandas do punk e consequentemente do *No Wave Cinema*, sendo conhecidos como *Cinema of Transgression*. *Transgression* (transgressão) foi um termo usado pela crítica de cinema Amy Taubin, no *Weekly Soho News* (1979), para descrever o filme *They Eat Scum* (1979), de Nick Zedd, tido como o filme pioneiro do *Cinema of Transgression*.

A narrativa do filme *They Eat Scum* é uma combinação niilística de punk, delinquência juvenil, melodrama familiar e horror. O enredo é totalmente fora de padrão e gira em torno da personagem Suzy Putrid líder da banda de *Death Rock*¹⁰⁶, *The Mental Deficients*. Suzy tem uma família disfuncional, na qual seu pai é um totalitário pregador de igreja e seu irmão é uma travesti que tem como amante um cachorro *poodle*. Suzy também tem na família um tio incestuoso que matou sua mãe para tomar seu lugar, estuprando Suzy quando era criança. No decorrer da história, Suzy e seus seguidores da banda causam um acidente nuclear que aniquila a vida na cidade. Só eles sobrevivem, pois são os únicos que possuem roupas resistentes à radiação. Suzy se autoproclama rainha. Alguns anos se passam e Nova Iorque sofre um ataque de mutantes que querem assumir o poder, matando Suzy e sua banda. O filme inclui uma série de cenas transgressoras como canibalismo, sexo oral com animais, mortes violentas, uso de drogas e uma falsa punk sendo forçada a comer um rato vivo.

Figura 9 - Cena onde uma Punk é forçada a comer um rato em *They Eat Scum*.



Fonte: *They Eat Scum* (Nick Zedd, 1979).

¹⁰⁶ O termo *Death Rock* cunhado no filme surge para nomear o estilo musical de uma série de bandas que surgem em meados dos anos 1980, uma mistura entre o punk e som gótico.

Apesar da proximidade e convívio de Nick Zedd com outros diretores, como Beth e Scott B, James Nares e Vivienne Dick, seu filme *They Eat Scum* (1979), lançado no mesmo ano que outras produções do *No Wave Cinema*, é visto por críticos de cinema como parte de outra geração. Amy Taubin escreve: “Com *They Eat Scum* eu tinha um senso de conflito de geração que eu não tinha com os filmes de Vivienne Dick, que havia surgido do mesmo meio e das mesmas preocupações” ¹⁰⁷ (TAUBIN, apud SARGEANT, 2008, p.27, tradução nossa). Os filmes de Nick Zedd foram produzidos como sátira, uma paródia grotesca das relações familiares, do punk e de todos os valores da sociedade. *They Eat Scum* dá ênfase ao choque e se empenha na repulsa do público. Para Jack Sargeant, em seu livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008), dedicado ao *Cinema Of Transgression*, a obra de Zedd seria uma atualização ou negociação com a idéia do diretor John Waters de choque de humor e mau gosto, desta vez inserida num um espírito No Wave/ Pós-punk.

O *Cinema Of Transgression* do ponto de vista da linguagem audiovisual é similar aos filmes do *No Wave Cinema*. Usavam a mesma tecnologia de baixo custo do Super-8, em suas produções, dando o aspecto de alto contraste tanto no preto e branco quanto nos filmes coloridos que vemos em muitos títulos associados à *No Wave*. Na década de 1990, com a popularização das câmeras VHS, os diretores do *Cinema Of Transgression* passam a experimentar esse novo suporte, que apresentava vantagens práticas e visuais, tornando-se, pelo aspecto econômico, mais vantajoso que as câmeras Super-8 que lhes antecederam. Outras semelhanças podem ser vistas com o uso do som direto, atores direta ou indiretamente envolvidos com a cena punk e com grupos musicais *underground*. O ritmo narrativo e as formas de montagem do filme também são bem próximos.

Beth B – diretora também incluída como “membro” ou até mesmo influência direta na origem do *Cinema Of Transgression*¹⁰⁸ –, em uma entrevista que comparece no livro *Downtown Films and TV Culture: 1975-2001* (2015), explica a diferença entre os filmes da *No Wave* e os filmes do *Cinema of Transgression*. Segundo B, apesar da

¹⁰⁷ No original: “With *They Eat Scum* i have a sense of generation gap that i don't have with the films of Vivienne Dick, which grow out of the same milieu and concerns”.

¹⁰⁸ Ver o capítulo: New Wave Cinema, B-Movies and Beyond: The World of Beth B em *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008) de Jack Sargeant.

similaridade entre as produções dos finais dos anos 1970 e o uso do mesmo método de produção *faça você mesmo*, o *Cinema Of Transgression*:

[...] era menos político e mais niilista, impulsionado por sexo, morte e heroína. Similarmente, a expressão era sem censura, confrontacional, e um ataque direto a audiência. Não era para apenas chocar por chocar; pelo contrário, buscava fomentar a reflexão, criar diálogo e tirar as pessoas do seu estado de apatia.¹⁰⁹ (HAWKINS, 2015, p.89 -98, tradução nossa)

Analisando as palavras de B, quando alega que o *Cinema of Transgression* “era menos político”, não concordamos com essa afirmação, inclusive parece haver uma contradição em sua fala entre as declarações “menos político” e “não era apenas chocar por chocar”. Creio que Beth B tentou expressar que, na grande maioria dos filmes do *Cinema Of Transgression*, as estratégias utilizadas pelo grupo eram direcionadas ao choque visual e moral, de maneira mais contundente e direta do que os filmes *No Wave*. Não acho que seja questão de “menos político”, mas de uso de outros recursos, que forcem limites cinematográficos e sociais. Talvez o engajamento político da grande maioria da produção do *Cinema Of Transgression*, por não seguir padrões convencionais, não se mostra tão evidente quanto outros filmes do mesmo período.

Se pensarmos o *Cinema of Transgression* em termos de micropolítica, como proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e o conceito de *literatura menor* ou *língua menor*, que comparece com mais ênfase no livro *Kafka: Por Uma Literatura Menor* (1977), podemos afirmar que o conjunto de filmes e cineastas de “transgressão” são, sim, políticos, de maneira a tensionar os valores hegemônicos e pensar novos modos de existência. Aprofundando um pouco mais sobre a idéia trazida de *literatura menor*, os autores afirmam que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Para ambos, a literatura menor pode ser definida por três características: “a desterritorialização da língua”, “a ramificação individual no imediato-político” e “o agenciamento coletivo de enunciação”.

¹⁰⁹ No original: “[...] it was less political and more nihilistic, driven by sex, death, and heroin. Similarly, the expression was uncensored, confrontational, and a direct assault on the audience. It was not shock for shock value; rather, it sought to provoke thought, to create dialogue, to jar people out of their apathy.”

A *desterritorialização da língua* refere-se a Kafka, escritor que escreve em alemão fazendo parte de uma minoria judia em Praga, desterritorializado, portanto, três vezes. Não escreve em tcheco, a língua de sua pátria, não escreve em iídiche, língua de sua comunidade, mas escreve em um alemão deficitário, deslocado de uma língua maior. Há aí uma impossibilidade de Kafka de falar um alemão culto e corrente como o do escritor Goethe, que tanto admirava. Seu alemão era desterritorializado, próprio a estrangeiros e a usos menores. Mas o escritor ou o artista, para Deleuze e Guattari, não precisa efetivamente formar parte de uma minoria para estar desterritorializado, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28-29).

A *ramificação individual no imediato-político* é a segunda característica das literaturas menores onde tudo é político. Diferente das “grandes” literaturas, os casos individuais se encontram, tendo como pano de fundo o meio social, nas literaturas menores, e seu espaço reduzido “faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, na medida em que outra história se agita nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26).

A terceira característica é o *agenciamento coletivo de enunciação*. Diferente do que acontece nas “grandes” literaturas, os talentos não são abundantes em uma literatura menor. Essa condição é benéfica, pois gera uma literatura que difere da dos “grandes” mestres. “O que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum [...]” (DELEUZE; GUATTARI, p. 27). Uma vez que a consciência coletiva e nacional está muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação, a literatura se vê “[...] encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária” (DELEUZE; GUATTARI, p. 27).

Desse modo, a desterritorialização da língua de Kafka informa o rompimento nato com suas ideologias de uma língua materna, preenchido pela consciência nacional e conteúdo de uma identidade orgânica que é naturalmente expressa. A qualidade imediatamente política da literatura de Kafka é resultado da degradação da identidade e ideologia da nação, que possibilita uma prática literária no modo de

“suprir uma consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação e cumprir tarefas coletivas na falta de um povo” (DELEUZE; GUATTARI, 1990, p. 259). É dessa desarticulação da consciência nacional e coletiva que a “literatura se torna positivamente encarregada do papel político” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27). Esse papel político da literatura tem um papel fundamental de “[...] exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar meios de uma outra consciência de outra sensibilidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27). O político, assim, se desloca também para o campo micro, cotidiano, para se pensar a inserção dos grupos minoritários (e podemos estender isso para as subculturas juvenis), suas tensões, suas ressignificações identitárias, suas apropriações simbólicas e outras estratégias, aqui assumidas como atos genuinamente políticos.

O mais importante para nós é chamar a atenção para o caráter minoritário da literatura de Kafka, que, para os autores Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda a língua. O termo “menor” significa para eles uma atividade que assume um papel de marginalidade perante aos papéis representativos e ideológicos da língua, e que, mesmo excluído no interior das atividades discursivas majoritárias, manifesta-se como estrangeiro da própria língua, através da manifestação de um sotaque, um gaguejo, deixando aflorar um estranhamento de quem fala de fora do lugar ou de quem aceita esse não pertencimento como seu retiro, na impossibilidade de uma origem. Logo, o cinema punk, como um todo, incluindo o *Cinema Of Transgression*, faz parte de uma minoria, sendo um fator desestabilizante no contexto de uma cultura maior e hegemônica, possuindo um caráter político desde sua simples existência.

No cinema punk e consequentemente no *Cinema Of Transgression*, podemos verificar a tradução das três características trazidas por Deleuze e Guattari sobre o conceito de *língua menor*. A *desterritorialização da língua* dentro da cinematografia punk é traduzida pela reinvenção de elementos da linguagem audiovisual, absorvidos sob uma lógica punk, assim como com outras formas alternativas de produção e circulação desses filmes. A *ramificação individual no imediato-político* se relaciona com os assuntos e temas abordados pelos diretores punks, que refletem situações do *aqui e agora*. Os filmes punks geralmente referem-se a e problematizam questões relacionadas ao tempo presente, buscando uma voz. Os

protagonistas dos filmes funcionam como *alter ego* do cineasta, que reflete suas visões de mundo e sua inadequação à lógica dominante, se aproximando de discursos levantados pelo cinema moderno em termos políticos e culturais. O *agenciamento coletivo de enunciação* se manifesta nos filmes punks por suas escolhas temáticas e políticas, que, apesar de serem projetos individuais, representam um imaginário coletivo a toda subcultura do punk. As próprias subculturas juvenis como um todo podem ser pensadas dessa forma, como *línguas menores*, dado o fato de que essas propõem pensar novos modos de existência, modos que buscam tensionar os valores hegemônicos e propor novas morais e novas economias, inclusive do corpo. Cada uma dessas subculturas traz uma construção corpórea própria, seja em termos de visual/aparência, seja em termos de discursos e comportamentos, como o uso de determinadas drogas, a abordagem da violência ou mesmo dos discursos referentes à liberdade sexual e de gênero, em confronto direto com os ditames do capitalismo hegemônico de suas respectivas épocas. Além disso, as produções culturais dessas subculturas juvenis, por seu caráter micropolítico, podem ser vistas como atualizações do conceito de *literatura menor* de Deleuze e Guattari, aplicadas ao contexto do final do século XX e começo do XXI. Desse modo, tanto os *fanzines* quanto os discos e filmes punk, bem como todo o imaginário e comportamento inerente a essa subcultura, são atravessados por essas três características elencadas pelo conceito de Deleuze e Guattari.

Seis anos depois do lançamento de *They Eat Scum* e da resenha sobre o filme de Amy Taubin, em 1984, Zedd apresenta e lança um *fanzine*, o *Underground Film Bulletin* (que ele mesmo editava), sob o pseudônimo de Orion Jericho. Segundo Jack Sargeant, Nick Zedd ficou frustrado pela exclusão dos trabalhos “transgressivos” dos principais espaços e publicações dedicados a legitimar a cultura dos filmes experimentais. Então ele decidiu promover estratégias para a autopromoção de seus trabalhos e para mitificar o *Cinema Of Transgression* como um coerente movimento. Pelas páginas do *Underground Film Bulletin*, Orion Jeriko (Nick Zedd) foi capaz de delinear temas, estéticas e estratégias dos quais viria a se definir o *Cinema of Transgression*. No quarto número do *fanzine*, Zedd publicou o manifesto do *Cinema Of Transgression*, nos quais delineou os objetivos do grupo, deixando clara a ruptura entre os filmes transgressores e os filmes de vanguarda

dos anos 1970, com as escolas de cinema e com a crítica cinematográfica. O manifesto também expõe o sentido transgressor desses filmes, que buscam a quebra de todos os limites do formato fílmico, em um duplo sentido. Um mais literal, como nas formas de captação da imagem e exibição, e também no sentido de desafiar e transgredir os limites construídos dentro de uma moralidade judaico-cristã da sociedade capitalista tardia.

No grupo de cineastas que compunham o *Cinema Of Transgression* inclui-se Nick Zedd, Richard Kern, Tommy Turner, Cassandra Stark, Ela Troyano, David Wojnarowicz, Beth B e Tessa Hughes-Freeland, contando também com colaborações de figuras icônicas, como Lydia Lunch, Lung Leg e Kembra Pfahler. Esses cineastas fizeram obras que variavam da influência dos dramas dos *exploitation movies*, trabalhos experimentais de projeções múltiplas, filmes pornográficos antigos gravados em Super-8, conhecidos como *porn loops*, e filmes visionários de sonhos. Esses diretores compartilhavam o mesmo interesse por temáticas que variavam entre sexo, rebelião, assassinato, vícios, violência, loucura, suicídio e *gore*¹¹⁰. Apesar de os diretores do *Cinema Of Transgression* usualmente trabalharem de forma colaborativa entre si, na produção e disseminação de seus trabalhos, não existia necessariamente entre eles uma similaridade nos estilos de filmagem.

A maioria dos filmes do *No Wave Cinema* e *Cinema of Transgression* eram exibidos em bares e clubes noturnos como CBGB's e Max's Kansas City, frequentemente no intervalo das bandas ligadas ao punk e a música *No Wave*. Havia o objetivo por parte dos diretores punks de popularizar o cinema e conectar a audiência que ficava de fora dos espaços de arte. É difícil mensurar o alcance desses filmes, mas acreditamos que o público era relativamente pequeno e localizado. Beth B é incisiva quanto ao número de pessoas que faziam parte da cena e eram expostas aos seus trabalhos:

1.000 pessoas. Talvez mais. Geralmente menos. Essa foi a nossa comunidade e nosso público. Artistas, músicos, escritores, cineastas,

¹¹⁰ O termo *Gore* traduzido para o português tem inúmeras acepções, dentre elas pode significar “sangue coagulado”. Filmes *Gore* são obras que enfatizam a violência explícita, a partir de seu exagero gráfico (sangue, vísceras, escatologias), na intensão de provocar no espectador repulsa ou espanto. A palavra também se associa ao termo *Splatter* [ligado ao levantamento crítico de filmes em meados dos anos 1980 por John McCarty] e ao gênero terror. (HOBEBMAN; ROSENBAUM, 1991, p. 289)

artistas, fotógrafos, qualquer que seja - todos nós estávamos trabalhando um com o outro. Todos nós lidávamos paralelamente com os mesmos problemas¹¹¹ (TATE, 2007, p.37, tradução nossa).

Outros locais de exibição eram apartamentos de amigos, pessoas próximas ou do próprio diretor do filme. O *No Wave Cinema*, especificamente, teve curtas temporadas no espaço de exibição *New Cinema* que ficava na *St. Mark's Place*, aberto por James Nares e Eric Mitchell. Ocasionalmente os filmes eram exibidos em estabelecimentos dedicados a filmes de vanguarda e cinema de arte.

De acordo com Mark Benedetti, em seu texto “Canonization and No Wave Cinema History”, presente no livro *Downtown Film and Tv Culture: 1975-2001* (2015), editado por Joan Hawkins, era comum encontrar considerações a respeito do *No Wave Cinema* nos pequenos jornais dedicados à cultura alternativa que circulavam na baixa Manhattan no fim dos 1970 e início dos anos 1980. Inclui-se aí a cobertura do *Village Voice*, que, na época, alcançou um expressivo número de leitores a nível nacional, mas regularmente ensaios sobre o *No Wave Cinema* eram publicados no *East Village Eye* e *SoHo Weekly News*. Benedetti ainda lista outros jornais alternativos que esporadicamente fizeram a cobertura dos filmes como *Aquarian Weekly*, *L.A. Reader*, *Variety*, *Idiolects*, *Framework*, *Film Comment*, *Sight and Sound*, *Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art*, *Artforum*, *October* e *Millenium Film Journal*. Alguns críticos, citados por Benedetti, voltaram suas atenções ao *No Wave Cinema*, cobrindo o cinema *underground*, cinema de arte, cinema político, estabelecidos como vanguarda. Foram estes Fred Camper, Amy Taubin, Noel Carrol, Karyn Kay, Jonathan Buchsbaun e Jim Hoberman. Esse último tendo um papel de destaque por um importante artigo, “No Wavelength: The Parapunk Underground” (1979), originalmente publicado no *Village Voice*. Hoberman foi responsável por cobrir a cena de 1977- 1981 e demonstrou seu gosto por um grupo como Vivienne Dick, Ericka Beckman e os B's.

Se o *No Wave Cinema* recebia a atenção de uma parcela de críticos, espaços alternativos e mídia, mesmo que em uma pequena escala através de jornais e revistas, o mesmo não ocorreu com o *Cinema Of Transgression*, quase

¹¹¹ No original: “1,000 people. Maybe more. Usually less. That was our community and our audience. Artists, musicians, writers, filmmakers, performers, photographers, whatever – we were all making work with and for each other. All of us dealing with parallel if not similar issues.”

completamente esquecido por esses meios dedicados ao cinema independente. Jack Sargeant foi um dos únicos pesquisadores a se dedicar a falar sobre o *Cinema Of Transgression* e escreveu o livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008). Segundo ele, uma das razões para a inauguração do impresso *Underground Film Bulletin* e do movimento *Cinema of Transgression* por parte de Nick Zedd e vários outros diretores, como Richard Kern, Thommy Turner, Richard Klemann, Bradley Eros, Aline Mare e Manuel DeLanda, era porque seus trabalhos de temáticas extremas estavam contraditoriamente sendo negligenciado pelas mídias “contraculturais”, tal qual o *Village Voice*, *Film Comment*, *East Village Eye*, sendo também ignorado por espaços alternativos.

Ainda segundo Sargeant (2008), nenhum dos espaços “alternativos” de exibição de Nova Iorque mostrou filmes de diretores do *Cinema Of Transgression*. Ele recorre inclusive a uma lista realizada por Nick Zedd, em seu livro autobiográfico chamado *Bleed* (1992), que nomeia cada um dos espaços que se negaram a exibir filmes do *Cinema Of Transgression*, como: The Collective, ABC NO Rio, Bleecker Street Cinema, Millennium, The B.F.V.F. e The Funnel. Em uma nota de rodapé, Sargeant nos diz que em uma “situação improvável”, de maneira breve, no outono de 1985, o espaço The Collective recebeu um curador convidado, Alf Bold, da Alemanha, que colocou na programação local filmes do *Cinema Of Transgression*.

Os diretores do *Cinema Of Transgression*, para fazer com que as pessoas assistissem a seus filmes, necessitavam de um grande esforço e tempo, pois nunca tinham agentes ou representantes. É fácil esquecer o desafio desse processo nos dias de hoje, antes das plataformas virtuais de vídeos como *Youtube* e *Vimeo*. Tipos de filme como os do *Cinema Of Transgression* eram exibidos poucas vezes, e se você não tivesse acesso aos *fanzines*, não havia outra forma de descobrir mais sobre eles. Fora as raras exibições, não havia outra maneira de vê-los. Nick Zedd, em meados dos anos 1980, ainda conseguiu vender muitas fitas VHS através de empresas por correspondência e em lojas de fitas de vídeo locais. Ele passava horas copiando fitas em um par de videocassetes.

No início dos anos 2000, há um grande interesse pela cultura “downtown”, termo que se refere à cena artística e cultural da cidade de Nova Iorque, desenvolvida nas

regiões do SoHO, do Lower East Side (ou East Village) e Alphabet City, que datam por volta de 1975 a início dos anos 1990. Abrangendo artistas, escritores, cineastas, músicos e os grupos *No Wave Cinema* e *Cinema Of Transgression*, tem recebido festivais retrospectivos, lançamentos de livros e documentários. Em *Downtown Film & TV Culture 1975-2001*, Laurel Westrup, nota:

O apelido de '*Downtown*' é, portanto, escorregadio, como ele não descreve uma formação cultural unificada e coerente, mas um encontro multifacetado e dinâmico entre estilos artísticos, tecnologias, políticas e identidades que se misturaram, mudou, e tem mudado ao longo do tempo.¹¹² (HAWKINS, 2015, p.283, tradução nossa.)

Em 2006, aconteceu uma exposição chamada "The Downtown Art Show (1974-1984)", organizada por Lynn Gumperte e Marvin Taylor, com curadoria de Carlo McCormick e realizada primeiramente na galeria *Grey Art Gallery* e na biblioteca *Fales Library* da Universidade de Nova Iorque. Uma exibição abrangente que reuniu diversos produtos culturais do período, como filmes, pinturas, desenhos, esculturas, instalações, fotos, roupas, artefatos cotidianos, desde objetos pessoais de artistas como cartas, poemas e letras de músicas escritas à mão, ao cardápio do Max's Kansas City. Além disso, há desde 1993 um acervo, a *Downtown Collection*, dedicado a preservar todo o material relativo à *Downtown Art Scene*, e encontra-se disponível na *Fales Library* da Universidade de Nova Iorque ¹¹³ (HAWKINS, 2015, p. XI-XXX).

Há ainda lançamentos de livros como o *No Wave* (2007), de Marc Masters, que apresenta o movimento *No Wave* num panorama bastante completo do grupo: do ambiente em torno das bandas, das inovações e da relação artística íntima e interdisciplinar entre os mais diversos artistas. O livro traz fotografias, artes de discos e textos que se embasam em depoimentos dos participantes do *No Wave*. Outra publicação, que data do mesmo ano de 2007, é o livro inteiramente fotográfico de Paula Cort, chamado *New York Noise: Art and Music Form the New York Underground 1978-88*, produzido por Karen Tate. O livro traz fotografias de inúmeros artistas *Downtown* e acompanha depoimentos sobre Nova Iorque, a cena

¹¹² No original: "The '*Downtown*' moniker is thus slippery, as it describes not one unified and coherent cultural formation, but a multifaceted and dynamic encounter between artistic styles, technologies, politics, and identities that inextricably mingled, shifted, and changed over time."

¹¹³ Disponível em: <<http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/downtown.html>>

artística daquele período, como é o caso de David Byrne, Laurie Anderson, Cindy Sherman e Beth B. Filmes também foram lançados. *Kill Your Idols* (2004) de, Scott Crary, documentário sobre a cena musical *underground* de Nova Iorque, abrangendo bandas *No Wave* e bandas independentes atuais do cenário de Nova Iorque. *Lik Your Idols* (2007), de Angélique Bosio, focada no *Cinema Of Transgression*, mas que também se estende à cena musical *No Wave*. *Blank City* (2010), de Céline Danhier, que fala do movimento *No Wave* focado no movimento cinematográfico *No Wave*. Essa nostalgia em torno do universo artístico “*Downtown*” repercute até mesmo aqui no Brasil, onde, no ano de 2014, foi exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil, das cidades do Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, uma mostra de filmes intitulada *Pequenas histórias da vanguarda: Downtown New York*, trazendo uma série de obras audiovisuais do *No Wave Cinema*.

Para explicar esse fenômeno nostálgico, surgido em meados dos anos 2000 em torno da comunidade “*Downtown*” de Nova Iorque, Laurel Westrup nos diz:

O capital cultural associado à vanguarda do *Lower Manhattan* impulsiona a nostalgia desse celebrado momento da história da cultura americana, especialmente para aquelas comunidades que testemunharam e contribuíram o seu surgimento. Mas a comercialização dessa nostalgia, recentemente, sugere a existência de uma base consumidora mais ampla. Por exemplo, um jovem consumidor que hoje se identifica com a estética do ‘Downtown’ pode comprar um tênis *Reebok* temático do Jean-Michel Basquiat ou tocar relançamentos de discos punks, muitos deles disponíveis no *Urban Outfitters*. Ao mesmo tempo, pesquisadores dependem das gravações da cena de ‘Downtown’ para suas pesquisas, e para espalhar o conhecimento ensinando em cursos, organizando amostras, e publicando trabalhos. Essa atividade acadêmica, por vias transversas, encoraja o investimento no próprio ‘Downtown’, através da compra das gravações disponíveis. Esse discurso nostálgico, econômico e educacional trabalha em conjunto para reproduzir e reinventar as memórias públicas da subcultura vanguardista de Nova Iorque. Somando-se a documentação visual e espiritual da vivência dos artistas no Lower Manhattan nos anos 70 e 80, os discursos mais contemporâneos constroem a cena de ‘Downtown’ como um lugar polissêmico, que é ao mesmo tempo materialmente e historicamente localizado, e da mesma forma, imaterial, efêmero e disperso.¹¹⁴ (HAWKINS, 2015, p.283, tradução nossa.)

¹¹⁴ No original: “The cultural capital associated with lower Manhattan’s avant-garde fuels nostalgia for this particularly hip moment in American cultural history, especially for those communities who witnessed and bolstered its emergence. But the commodification of this nostalgia more recently suggest a wider consumer base. For example, young consumers today who identify with ‘Downtown’ aesthetic might purchase Reebok’s Jean-Michel Basquiat-themed tennis shoes or play re-released punk records, many which are now available at Urban Outfitters. At the same time, scholars depend upon recordings of the Downtown scene as part of their research, and spread knowledge of it by teaching courses, organizing screenings, and publishing scholarship. These academic activities

Sem dúvida os cineastas que mais aparecem nos materiais de pesquisa sobre o *Cinema Of Transgression* são os diretores Nick Zedd e Richard Kern. A ênfase dada a esses dois diretores talvez se deva ao empreendimento desses cineastas em sua própria autopromoção, na distribuição e exibição de seus filmes. Além disso, eles foram os diretores mais prolíficos do *Cinema of Transgression*. Zedd fez 11 filmes entre 1979 e 1993 enquanto Kern fez mais de 20 filmes e ainda trabalhou em vídeos para bandas no mesmo período.

Nick Zedd, após seu primeiro filme, *They Eat Scum* (1979), seguiu sua produção realizando o *The Bogus Man* (1980), um curta-metragem no formato 16 mm, de temática política. O filme inicia com um homem com uma máscara preta, em que só podemos ver os olhos e boca em um fundo completamente escuro sem luz, nos dando a informação sobre a clonagem e abdução do presidente dos Estados Unidos. A figura mascarada insiste em informar que estamos vendo um anúncio oficial de segurança pública. Sem uma explicação ou motivo evidente, o filme corta para uma cena bem iluminada, com uma mulher obesa nua fazendo uma coreografia de dança em frente à bandeira dos Estados Unidos. A edição do filme segue numa exibição alternada entre essas duas sequências. A do anúncio de segurança pública com o homem mascarado, que também exibe uma entrevista com um geneticista e o presidente sendo preso em uma cadeira em forma de vagina, até uma pessoa cortar seus dedos com uma faca elétrica. E a sequência da mulher nua que dança em frente à bandeira norte-americana. Com a repetição da cena, observamos que, ao invés de uma mulher de verdade, a figura não passa de uma pessoa vestida com uma fantasia de uma mulher. A figura mascarada repete a questão: “Por que meus olhos tem que ver isso, por quê?”¹¹⁵

Alguns anos depois, Zedd lançou o longa-metragem chamado *Geek Maggot Bingo* ou *The Freak From Suckweasel Mountain* (1983), um filme completamente realizado em seu apartamento, com todas as locações externas e cenários pintados pelo próprio Zedd. O filme é uma comédia de horror, uma paródia das histórias do

obliquely encourage investment in ‘Downtown’ through the purchase of commercially available recordings. These nostalgic, economic, and educational discourses work in tandem to reproduce as well as reinvent the public memories of New York’s avant-garde subculture. In addition to artists’ visual and aural documentation of their lived experiences in lower Manhattan in the 1970 and 1980s, more contemporary discourses construct the Downtown scene as a polysemic site that is at once material and historically situated, and, at the same time, immaterial, ephemeral, and dispersed.”

¹¹⁵ No original: “Why did my eyes have to see this, why?”

Frankenstein e Drácula, que lembram os filmes de horror de baixo orçamento dos anos 1950-60, como os filmes de Ed Wood Jr. Com *Geek Maggot Bingo*, Zedd teve a expectativa de ter algum retorno financeiro, colocando no elenco figuras conhecidas da cena *underground* de Nova Iorque, como Richard Hell e a cantora Brenda Bergman. Mas, apesar das primeiras exhibições do filme ter sido relativamente um sucesso, nenhuma companhia de distribuição se interessou pelo filme. Seu próximo filme quebra completamente a estética que comparecem em suas primeiras produções de inspiração ao estilo *trash* de John Waters. *The Wild World Of Lydia Lunch* (1983) é uma gravação, em estilo vídeo caseiro, de Lydia Lunch por Londres e Irlanda. Lunch tinha um relacionamento amoroso com Zedd, ambos viajaram a Londres, mas logo o relacionamento entre os dois acabou se deteriorando. Zedd então passou um mês seguindo e fazendo imagens de Lydia Lunch em sua viagem, depois editou essas imagens com um áudio que ela havia gravado e enviado para ele no fim do relacionamento.

Em 1984, Zedd, com a colaboração Richard Kern, lança o curta-metragem *Thrust In Me*, no qual ele interpreta os dois personagens principais do filme. Vemos primeiro Zedd como um rapaz que aparece andando pelo bairro rumo ao seu apartamento. Segue-se uma sequência intercalada, que mostra a namorada do rapaz – Zedd travestido de mulher – no apartamento. Ela vai ao banheiro, rasga a capa de um livro que estampa Jesus Cristo e cola na parede. Em seguida, se despe, entra na banheira e comete suicídio cortando seus pulsos. O rapaz, que estava na rua, chega ao apartamento, entra no banheiro e senta na privada para defecar. Ele não encontra papel, então vê a capa do livro com Jesus na parede e logo a usa para se limpar. Em pé, no gesto de levantar as calças, ele observa o corpo da mulher na banheira, então tira seu pênis e enfia na boca da mulher e pratica sexo oral com o corpo até ejacular. Zedd segue fazendo outros curtas-metragens como *Go to Hell* (1986), *Kiss Me Good Bye* (1986) e *Police State* (1987). Esse último se destaca destas últimas produções pois é um filme explicitamente mantido sob uma forte narrativa, assumidamente micropolítica (retomando a ideia deleuziana de escrita em “língua menor” que atravessa os cinemas punks), lembrando seu filme *The Bogus Man*. Essencialmente, o filme de Zedd não sugere que policiais são corruptos, mas que policiais não são inteligentes, delinquentes e viciados, prendendo e torturando pessoas por gosto pessoais. Os policiais não são responsáveis por atender os

interesses públicos, mas seus próprios interesses e da classe dominante, devendo eliminar os “indesejáveis”.

Figura 10 - Nick Zedd à esquerda em *Whoregasm* (1988).



Fonte: DVD, Abnormal - The Sinema Of Nick Zedd

Em antítese à sucessão desses filmes narrativos, Zedd lança *Whoregasm* (1988). O filme inicia e acaba com a imagem de um olho, utilizando também imagens *found footage* usadas em *Police State*, imagens de moradores de rua, de filmes pornográficos, além de imagens gravadas de Zedd travestido de mulher, lambendo e chupando o corpo tatuado de uma mulher, que em seguida faz sexo oral em Zedd, ainda travestido. O filme foi desenvolvido para ser exibido em um evento de múltipla projeção, com o uso de imagens duplicadas e efeitos óticos como a solarização. A partir daí Zedd começa a realizar filmes mais experimentais como no caso de *War Is Menstrual Envy*, um filme produzido em três partes entre 1990 e 1992. O filme, segundo Jack Sargeant, estilisticamente é um trabalho com reminiscências dos trabalhos de ambos os diretores Kenneth Anger e Jack Smith, pois o filme enfatiza o exótico, usa cores psicodélicas e seu *camp* é como imagens de um sonho. O filme também foi feito para ser exibido em uma dupla projeção.

Figura 11 - Da esquerda para direita: *Normal Love* (Jack Smith, 1963), *Lucifer Rising* (Kenneth Anger, 1972) e *Menstrual Envy* (Nick Zedd, 1992).



Fonte: Frame dos filmes

Richard Kern foi ainda mais produtivo do que Zedd, tendo mais de 20 filmes realizados. Ele iniciou trabalhando com *fanzines*, e no terreno da performance antes de começar a fazer filmes. No início dos anos 1980 ele fez *Goodbye 42nd Street* (1983-84) e *Zombie Hunger* (1984), os quais sugerem um interesse de Kern em sexo, drogas e violência. Em *Goodbye 42nd Street* Kern anda pela 42nd Street filmando entradas de estabelecimentos e imagina o que acontece dentro. Cada imagem externa é cortada por imagens de *strippers*, sexo entre um casal de amantes, estrangulamento, violência doméstica, sexo oral gay e suicídio. Em 1984, ele também produziu um curta chamado *Blood Boy*, que era exibido juntamente com uma performance em parceria com Brian Moran. Moran aparecia nu no palco, coberto de sangue, sendo então interrogado, torturado e assassinado por Kern por se negar a beijar a bandeira americana. No mesmo ano, em parceria com Lydia Lunch, surge *The Right Side Of My Brain* (1984), filme que explora ligações eróticas entre sexo e violência e as dinâmicas do poder operando dentro das relações sexuais. Chuck Kleinhans, em uma análise sobre o filme em seu texto *Lydia Lunch, The Right Side of My Brain*, acredita que a obra é de Lunch. Sem dúvida são observações muito pertinentes que nos levam a compartilhar da mesma suposição, já que ela também foi responsável pelo roteiro:

Não há dúvida para mim que Lydia Lunch é autora do filme. A voz *over* dela e a música de acompanhamento que ela compôs dominam a narração do monólogo, estabelecendo a base da nossa compreensão. Sua presença na faixa visual domina a cena. Mesmo quando a câmera enquadra uma de suas fantasias de amantes masculinos, ele é colocado dentro de seu ponto de vista subjetivo, porque a voz *over* do narrador dirige a nossa compreensão.¹¹⁶ (HAWKINS (Edit.), 2015, p.99, tradução nossa)

¹¹⁶ No original : "There is no doubt in my mind that Lydia Lunch is the filme's auteur. Her voice over and the accompanying music that she designed dominate the voice-over monologue narration, establishing the ground of our understanding. Her presence on the visual track dominates the scene.

Voltando aos aspectos de *The Right Side of My Brain*, o filme é realizado em um forte contraste em preto e branco, e os ambientes em que são filmados são gastos e sujos, o que dá um clima bastante obscuro. A história segue uma jovem mulher, interpretada por Lydia Lunch, e sua trajetória de perigo e prazer, em direção a relações sexuais que são levados aos seus extremos. Consequentemente, a personagem vai encontrando com uma variedade de parceiros psicóticos e agressivos que geralmente ameaçam e abusam dela.

O filme começa com a câmera movimentando-se através de um espaço escuro de uma sala, chegando a uma porta que dá para uma varanda. Vemos uma mulher na contra luz da cidade, momento em que escutamos a voz *off* da narração. A cena corta para o interior de um apartamento, onde a personagem (Lydia Lunch) entra em um quarto e deita-se sobre uma cama. Ela está vestida com um vestido preto e começa a se acariciar enquanto a voz *off* diz: “mal podia se mover da cama”. Esse êxtase se transforma em um movimento, “para baixo, para baixo, para baixo”, voz da narração, enquanto ela espera por “ele”. Nesse momento, as imagens giram lentamente ao redor de Lunch na cama e cortam para um homem sem camisa fazendo flexões em um espaço sujo e abandonado.

O homem vai até uma mesa com cadeiras, senta-se e fuma. A câmera dá um *zoom* em seu rosto. A luz comparece, de cima para baixo, incidindo sobre o homem e fazendo com que os seus olhos desapareçam na sombra formada por sua própria cabeça. Esse gesto acaba combinando com a descrição de Lunch, feita durante o monólogo, no qual afirma ele se parece com um “coveiro”. A voz *off* continua descrevendo o homem, agora ela se refere ao homem como sendo “sujo”, enquanto vemos ele colocando uma camisa e pegando um pequeno rifle. Então Lunch, em seu monólogo que narra o filme, faz uma descrição de um “homem louco” que “fica histérico [...] quebra tudo à vista [...] porque te ama muito, muito [...] ele tenta matá-la, ou cometer suicídio”, e “mulheres loucas”, que “toleram esse comportamento porque o amor é surdo, mudo e cego e dói como o inferno, e isso é melhor do que nada”. Durante essa parte do monólogo, o homem entra no quarto onde Lunch está na cama, agora com um vestido branco. Ele se aproxima e fica de pé diante dela,

Even when the camera frames one of her fantasy male lovers, he is placed within her subjective point of view because the voice-over narrator directs our comprehension.”

colocando a ponta do rifle no meio de suas pernas, enquanto Lunch olha para ele com um olhar de angústia.

Figura 12 - Lydia Lunch em *The Right Side Of My Brain* (1984).



Fonte: *The Right Side Of My Brain* (Richard Kern e Lydia Lunch, 1984).

A ação descrita no fim dessas sequências é agressiva e sugere uma ameaça de estupro ou um violento assassinato. No entanto, a mulher mantém o controle, reconhecemos isso através de sua narração:

Percebi que estava disposto a ir mais e mais [...] e alcançar o mais feio e o mais e mais nojento [...] não importa o seu potencial [...] não importa quão longe eles iriam [...] eles nunca vão longe o suficiente para mim [...] eles sempre param de me dar exatamente o que eu queria.¹¹⁷

As imagens de violência associadas ao monólogo do filme – usando as palavras de Chuck Kleinhans – “[...] criam um estado de afetividade dentro de um novo lugar”. Segundo Kleinhans, a representação convencional e a resposta a uma imagem como essa, de ameaça de estupro e ameaça de um violento assassinato de uma mulher, produz sensações de choque, ansiedade, medo e, algumas vezes, ações de retaliação por parte da vítima. Mas em *The Right Side of My Brain*, Lunch estabelece

¹¹⁷ No original: "realized i was willing to go further and further...and get uglier and more and more disgusting...no matter what their potencial....no matter how far they would go....they would never go far enough for me...they would always stop short of giving me exactly what i wanted".

uma dinâmica diferente. Enquanto os espectadores entendem os gestos violentos do homem com uma ameaça e um gesto de violência sádica, a própria narradora inocenta suas ações e se coloca como cúmplice.

Em *The Right Side of My Brain*, observamos o eixo central do trabalho de Richard Kern e dos filmes do *Cinema Of Transgression*, que gira em torno de temas como o ódio, o sexo e a morte. Chuck Kleinhans, que analisa especificamente o filme, ao falar sobre o comparecimento desses elementos, dessa troca de valores morais e quebra de expectativas da audiência, entende essa situação como uma influência parcial do posicionamento do punk de afirmar exatamente o oposto, das interpretações socialmente sancionadas, essa *a priori*: o "normal", os valores da América.

Em meados dos anos 1980, muitos artistas, assim como os diretores e participantes do *Cinema Of Transgression*, respondiam ao período normativo e repressivo da Era Reagan. Jack Sargeant descreve o governo de Ronald Reagan como “[...] Os anos de Reagan eram sobre o retorno aos valores da família, da economia *trickle-down*, homofobia e racismo; as fronteiras sociais tornaram-se mais rígidas, houve um investimento psico-social de cortes que dividiu eu / outro e nós / eles” ¹¹⁸ (SARGEANT, 2008, p. 36, tradução nossa). Kleinhans chama atenção para o fato de que, em *The Right Side of My Brain*, Lunch não estava apenas reagindo ao período de Reagan, mas, ao mesmo tempo, militava em relação à “guerra dos sexos”. Ainda de acordo com Kleinhans, o feminismo liberal direcionou-se a uma cruzada contra a pornografia, visto como um todo misógino, patriarcal, corrosivo, e até formou alianças com a ala de política direitista para esse combate. Em resposta, as mulheres que se viam elas mesmas enquanto estímulo de uma agenda feminista original, de potencializar a sexualidade das mulheres, resistiu a essa direção, colocando questionamentos sobre a sexualidade do “politicamente correto”.

Kleinhans conclui que Lunch nesse (contra) movimento de rebeldia sexual, juntamente com artistas feministas e ativistas estigmatizados, empurram compromissos em favor da diversidade sexual e da liberdade. Podemos dizer que essas questões se alinham às intenções do *Cinema Of Transgression*, em que o sexo

¹¹⁸ No original: The Reagan years were about a return to family values, trickle-down economics, homophobia and racism; the social boundaries became more rigid, there was a psycho-social investment in the slash that divided self/other and us/them”.

geralmente comparece como gesto libertário e ofensivo à normalidade, reposicionando a prática sexual, especialmente a “S&M” (sado-masoquista). Lunch, assim como alguns diretores do *Cinema Of Transgression*, coloca essa prática sexual S&M como algo essencialmente teatral, consciente e engenhoso: uma cena em que um acordo mútuo media um teatro do poder, redefinindo as premissas categóricas mais antigas de vilões e vítimas.

The Manhattan Love Suicides, de 1985, é composto por quatro curtas-metragens em preto e branco. Os quatro filmes incluem a colaboração de Nick Zedd e são eles: *Thrust In Me*, *Stray Dogs*, *Woman At The Wheel* e *I Hate You Now*. Os filmes combinam horror, efeitos de maquiagem *gore* e humor negro. Os personagens são construídos a partir de comportamentos, aparências e expressões exageradas. Depois de *The Manhattan Love Suicides*, Kern começou a se concentrar em um filme que não segue uma narrativa, colorido, em Super-8: *Submit To Me* (1985). O filme consiste em uma variedade de cenas, editadas em um ritmo acelerado, de muitas pessoas ligadas ao Lower East Side e a Kern, que se dispuseram a performances em frente à câmera. Essas consistem em atos eróticos de masturbação, sexo, assassinato, mutilação e suicídio. As sequências não possuem nenhum cenário e tem como foco às ações individuais dos atores. A mesma temática e estética é retomada em *Submit To Me Now* (1987). Após *Submit To Me*, Kern faz *You Killed Me First* (1985), parte de uma instalação com David Wojnarowicz, que interpreta o papel de pai no filme. *You Killed Me First* é baseado em experiências autobiográficas da infância de Kern e Wojnarowicz.

Novamente em parceria com Lydia Lunch, em 1986, Kern faz *Fingered*, um filme com tons *noir* em preto e branco. A história do filme segue uma trajetória próxima a de *Right Side Of My Brain*. De novo o filme tem *Lunch* como foco, que faz de tudo para obter e provar o prazer carnal, por mais que isso possa parecer repugnante e perigoso. Richard Kern tem uma intensa produção e segue realizando os filmes *Pierce* (1986), seu primeiro documentário real, *The King Of Sex* (1987), com participação de Nick Zedd. *The Evil Cameraman* (1986-90) tem sua primeira metade do filme com cenas próximas ao de *Submit Me*, em uma tendência mais extrema e sombria, já a na segunda metade as imagens são bem iluminadas e vão em direção ao humor. A mudança no tratamento fílmico também reflete dois períodos distintos

na vida pessoal de Kern – já que, a partir dos 1990, ele havia se afastado das drogas.

5.3 CINEMA PUNK INGLÊS

Diferente do que ocorreu nos Estados Unidos, onde houve uma decisiva e consciente renovação através da influência do punk, do Cinema Underground, o cinema punk na Inglaterra teve produções mais esporádicas e fragmentadas, em sua grande maioria longas-metragens, filmados também no formato Super-8. Os filmes mais conhecidos desse primeiro período do cinema punk inglês datam do período de 1978-81.

Os motivos que levaram ao desenvolvimento mais efetivo do Cinema Underground em Nova Iorque é explicado por Duncan Reekie em seu livro *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema* (2007). Segundo Reekie, apesar da institucionalização dos filmes de vanguarda no início dos anos 1970, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o Cinema Underground em Nova Iorque teve uma continuidade graças às atividades e a persistência de um grupo de diretores influentes que incluíam Jack Smith, John Waters, Mike e George Kuchar. Ele chama atenção ainda para o fato do advento do punk e a sua cultura do *faça você mesmo*, que serviu para estimular a realização de filmes baratos e acelerar o acesso a equipamentos como o Super-8. Além disso, o punk reforçou o discurso de oposição aos filmes de vanguarda institucionalizados, sendo uma alternativa crítica aos filmes de estética estruturalista e uma renovada aliança entre o rock subcultural e os filmes experimentais. Ao contrário de Nova Iorque, que nunca tinha de fato perdido seu potencial Underground, Londres tinha praticamente cessado sua produção dentro da institucionalização dos filmes de vanguarda e o desenvolvimento do setor independente (financiado pelo governo), que efetivamente suprimiu o potencial anárquico, subversivo, amador e popular do Underground britânico. Mas essa repressão não foi total para a fragmentada produção Underground e teve alguns pequenos movimentos das quais as produções de filmes punks faziam parte.

Dentre os principais diretores ingleses que fizeram filmes punks, nesse primeiro momento, podemos citar Don Letts, Derek Jarman, Julien Temple, Lech Kowalski, David Mingay e Jack Hazan. Os primeiros filmes do Cinema Punk inglês seguiram dentro do estilo documental, como *The Punk Rock Movie* (1978), do diretor e também DJ Rastafari Don Letts. Basicamente, o filme mostra o início do punk na Inglaterra, registrando bandas como The Clash, The Slits, Eater e muitas outras ensaiando e tocando, no clube Roxy em Londres. É um cinema punk bem próximo ao *Blank Generation* (1975), de Amos Poe. Seguindo o sucesso do filme, Letts fez outros filmes especificamente para a divulgação de bandas, como Public Image Ltd, The Clash, The Slits e The Pogues.

Jubilee (1978), de Derek Jarman, talvez tenha sido o filme mais icônico e conhecido dentre os filmes punks ingleses. No filme, o anjo Ariel, através de “mágica”, transporta a rainha da Inglaterra, Elizabeth I, ao futuro do país, que é caracterizado pelo caos, decadência, destruição, sexo e violência. As ruas da cidade são patrulhadas por uma polícia assassina e corrupta que durante o filme entra em conflito com os membros de uma gangue feminina de punks, que representam as personagens centrais da história. O filme, em diversos momentos, lembra um documentário baseado no contexto social e econômico vivido na Inglaterra na época, incluindo o surgimento do punk, mas todas as suas cenas são ficcionais, embora as fronteiras entre real e ficcional (inclusive no uso de fatos cotidianos e informações extraídas do noticiário da época) sejam aqui postas em questão o tempo todo.

Figura 13 - A gangue punk formada pelas personagens: (da esq.) Bod, Crabs, Miss Amyl Nitrate, Chaos.



Fonte: *Jubilee* (Derek Jarman, 1978).

Muitos personagens, dentro do contexto da história de *Jubilee*, interpretam músicos ou atores que buscam uma ascensão na carreira artística, o que reflete muitas vezes a vida real desses personagens. O cantor *Adam Ant*, da banda punk *Adam and the Ants*, interpreta o personagem Kid, que também é cantor de uma banda punk no filme. Ou seja, Jarman traz elementos da realidade para dentro da ficção. Ele também traz outros rostos conhecidos da cena punk londrina, como, por exemplo, Jordan, assistente da loja Sex de Vivienne Westwood, e Malcom McLaren, que interpreta a personagem *Miss Amyl Nitrate*, além da cantora Toyah Willcox (aqui no papel de *Mad*) – ambas fazendo parte da gangue de punks. Jarman comenta sobre a realização de *Jubilee* e sobre esses aspectos híbridos que entrelaçam o documentário e a ficção:

Com *Jubilee* uma fusão entre o filme e a realidade era normalmente autobiográfica, as locações eram as ruas e armazéns nos quais vivi durante os dez anos anteriores. O filme foi elencado a partir de amigos e feito por amigos. Foi uma determinada, e muitas vezes, análise imprudente do mundo que nos rodeia [...] O roteiro de filmagem analisava o mundo que nos rodeia [...] O roteiro de filmagem era um amontoado de fotocópias e notas rápidas em pedaços de papel, fotos rasgadas e mensagens de meus colaboradores, e o resultado do filme tem algo da mesma qualidade [...] em *Jubilee* nosso mundo se tornou o filme, um documentário de fantasia fabricada, então as formas documentárias e

ficcionais estão confusas e agrupadas¹¹⁹ (BARBER; SARGEANT, apud JARMAN, 2006, p.56, tradução nossa)

Outros cineastas e filmes optaram pelo cinema documentário, casos dos curtas-metragens *Sex Pistols Number 1* e *Sex Pistols Number 2*. Realizados em 1977 por Julien Temple, eram nada mais nada menos do que gravações de alguns dos primeiros shows do Sex Pistols. Temple produziu esses filmes quando ainda era estudante de cinema. Graças a esses registros, ele se aproximou de Malcolm McLaren, empresário dos Sex Pistols, surgindo o convite para dirigir seu primeiro longa-metragem, *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979). Temple substitui o demitido Russ Meyer, diretor americano de filmes *exploitation* como *Faster Faster Pussycat Kill* (1965) e *Valley Of The Dolls* (1970), dos quais McLaren era fã, e que originalmente iria dirigir o filme dos Pistols. Temple e McLaren escreveram juntos *The Great Rock'n'Roll Swindle*, que seguiu uma linha quase documental sobre a banda Sex Pistols, entre sua ascensão e declínio, mas sugerindo que todo o projeto da banda foi cuidadosamente articulado por Malcom McLaren como uma fraude para ganhar dinheiro. O filme começa com uma pessoa vestida com uma máscara de couro sadomasoquista dizendo que é o Malcolm McLaren e que a história que vai nos contar é sobre seu grande sucesso: o punk rock. O restante do filme é dividido em capítulos ou “lições”, sendo o filme uma suposta cartilha de como enganar o público e fazer dinheiro. Dentro do enredo do filme há também a história de um detetive interpretado por Steve Jones, guitarrista do Sex Pistols, procurando por Malcom McLaren na tentativa de solucionar o mistério: o que aconteceu com o suposto dinheiro da banda?

O filme *Rude Boy* (1980), de Jack Hazan e David Mingay, é outro a confundir ficção e documentário. Em alguns momentos do filme são empregados elementos formais que lembram *The Punk Rock Movie* (1979), nos quais os diretores se utilizam de imagens reais gravadas em alguns shows do *The Clash*, com a câmera adotando o

¹¹⁹ No original: “With Jubilee the progressive merging of film and my reality was often autobiographical, the locations were the streets and warehouses in which I had lived during the previous ten years. The film was cast from among and made by friends. It was a determined and often reckless analysis of the world which surrounds us [...] The shooting script analysis of the world which surround us [...] The shooting script is a mass of Xeroxes and quick notes on scraps of paper, torn photos and messages from my collaborators, and the resulting film has something of the same quality [...] in Jubilee our world became the film...a fantasy documentary fabricated so that documentary and fictional forms are confused and coalesce.”

ponto de vista da audiência. O enredo do filme acompanha a vida do personagem principal, Ray Gange, um jovem punk londrino de 20 anos, fã do The Clash, vivendo de salário-desemprego e trabalhando à noite em uma pequena loja de revistas pornográficas. Os amigos de Gange incluem Joe Strummer, vocalista da banda The Clash, e Johnny Green, chefe da produção de palco da banda, que oferece um emprego para Gange de *roadie* do Clash.

O filme faz um cruzamento entre a vida ficcional de Gange e as imagens reais de concertos e de estúdio da banda The Clash. Através de combinações onde Gange aparece junto do público em muitas cenas reais de shows do The Clash, Hazan e Mingay confundem e diluem as fronteiras entre o real e o ficcional. Em outras cenas isso é reforçado. Por exemplo, quando Gange aparece conversando com Joe Strummer sobre política. Strummer faz o papel dele mesmo no filme, e em cenas que mostram o show do The Clash no *Rock Against Racism*, em 1976, show real em que o personagem Gange pega o microfone e fala, ao final da apresentação, incitando o público a pedir por mais tempo de show do The Clash. O filme lembra passagens de *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979), nas quais Julien Temple une imagens reais de shows ao vivo do Sex Pistols com a história ficcional do filme.

D.O.A. (1981), de Lech Kowalski, é um filme documentário que tem como foco a turnê dos Sex Pistols nos Estados Unidos. Além de imagens de shows no território americano, o filme é intercalado também por imagens da primeira turnê da banda realizada na Inglaterra, cujo nome era *Anarchy in UK*, realizada em 1976. Constam também entrevistas de fãs da banda e críticos que foram aos shows se manifestar contra os Sex Pistols. Além disso, Kowalski junta ao filme imagens de outras bandas punks da época se apresentando ao vivo, como o *Generation X*, *Dead Boys*, *Sham 69* e *X-ray Spex*. Soma-se a isso uma trama paralela centrada num personagem chamado Terry Sylvestre, um jovem desempregado que vive em Londres, cujo objetivo é tocar com sua banda em uma casa de show chamada *The Golden Shoe*.

5.4 BREVES APROXIMAÇÕES ENTRE O CINEMA PUNK NORTE-AMERICANO, O BRITÂNICO E O *CINEMA OF TRANSGRESSION*.

Em uma análise retrospectiva dos filmes punks ingleses, observamos que sua produção é mais homogênea quando comparada à produção de filmes do punk norte-americano, que traz uma variedade de linguagens cinematográficas. Os filmes ingleses seguem características similares entre eles, possuindo um alto teor documentário que se mistura de maneira híbrida a histórias ficcionais. Não que nos filmes do punk americano, no geral, não existam exemplos como esses. Podemos ver aproximações dessas características analisando filmes como *The Foreigner* (1978), de Amos Poe, e *Downtown 81* (1981), de Edo Bertogli, mas não é tão usual e explícito, já que o cinema punk norte-americano tende mais à ficção.

Outro ponto a ser analisado é a questão orçamentária. Os filmes ingleses, em comparação aos filmes punks americanos, possuem um orçamento superior. Por exemplo, o filme *Rude Boy* (1980), produzido por Jack Hazan e David Mingay, lançado pela produtora independente *Buzzy Enterprises Limited*, custou cerca de um milhão de dólares para ser produzido – razoavelmente barato para os padrões de Hollywood, por volta de 1978. Mas mesmo que o filme tenha sido realizado por uma produtora independente, essa relação empresarial e o valor investido podem ser vistos por alguns diretores punks como sendo algo proibitivo. Em comparação a outros longas-metragens realizados por diretores punks americanos, como *The Foreigner* (1978), de Amos Poe, que custou cinco mil dólares, ou *Geek Maggot Bingo* (1983), de Nick Zedd, que foi produzido com oito mil dólares, observamos uma diferença significativa de valores. Assim, há um reflexo direto na qualidade técnica dos filmes. Notamos que os filmes ingleses possuem uma aparência bastante cuidada, a montagem é bem feita, a equipe técnica é maior, o áudio recebe uma pós-produção, a fotografia é realizada com bom balanceamento das cores e das luzes.

Além disso, notamos diferenças nas abordagens dos filmes sobre os mesmos temas, e por isso elencamos aqui dois temas que se relacionam e aparecem de maneira diversa entre os filmes punks: sexo e violência. Para estabelecer uma breve

comparação, escolhemos três filmes que representam respectivamente cada vertente do Cinema Punk, abordados nesse capítulo: o Cinema Punk Inglês com *Jubilee* (1978), de Derek Jarman, o *No Wave Cinema* com *G-man* (1978), de Scott B e Beth B, e o *Cinema Of Transgression* com *Fingered* (1986), de Richard Kern.

Em *Jubilee* (Derek Jarman, 1978), a violência e o sexo estão presentes regularmente durante o filme, de maneira a reforçar a ambientação, o clima de caos do cenário apocalíptico onde a história se passa. O filme, de uma maneira metafórica, se refere ao contexto atual da Inglaterra, que atravessa uma grave crise social e econômica. Há diversas sequências em *Jubilee* que retratam a violência e o sexo como coisas corriqueiras e normais, que seguem o contexto que o filme propõe. No início do filme, há uma sucessão de acontecimentos que deixam isso claro, como a cena de uma gangue de punks na rua, amontoados de frente para um muro, batendo em uma mulher e se divertindo com a situação. A personagem Mad aparece com uma metralhadora em mãos e aponta a arma para o grupo, ordenando que eles parem com aquilo e coloquem a mão na parede. Imediatamente o grupo para, e todos se encostam à parede. A vítima do espancamento fica caída ao chão, e Mad a observa e a chuta na cabeça. Ainda com a arma apontada para a gangue na parede, Mad exige que eles se dispersem. Apesar de Mad parecer séria, os punks parecem estar se divertindo com a situação, mas obedecem as ordens. Em seguida Mad pede que eles deixem de andar e corram, então ela os segue correndo. Em nenhum momento Mad se importa com a vítima, caída ao chão, muito pelo contrário: a agride.

Na cena seguinte, em um plano próximo, vemos uma mulher caída ao chão de olhos fechados e uma mão tirando-lhe o par de brincos. A imagem abre para um plano geral e podemos constatar que se trata de outra mulher, vítima de um acidente automotivo. Essa informação é dada através de um veículo capotado, pegando fogo, ao lado do corpo da mulher. O carro ainda tem um homem, preso ao vidro dianteiro, que em seguida é assaltado pelo mesmo rapaz que estava roubando os brincos da mulher. Essas duas cenas descritas de *Jubilee* demonstram que, em seu universo, a violência é algo cotidiano, comum, banal, e que nele ninguém tem apego ao sofrimento alheio.

Sequências depois, o primeiro comparecimento ou sugestão de sexo vem através dos personagens Sphinx e Angel, que são irmãos e têm um relacionamento incestuoso. A primeira aparição deles é mostrada de maneira natural, deitados em um colchão no meio da sala onde a gangue punk de Mad e companhia se reúnem. Ali os personagens interagem uns com os outros e em determinado momento, numa brincadeira de Mad com Amyl Nitrate, Mad cai em cima do colchão dos irmãos. Sphinx se irrita por ela ter caído em cima de seu lubrificante, ele se levanta nu e prossegue o diálogo com os outros personagens. O casal ali, no meio da sala, é visto pelo restante dos personagens como coisas completamente banais.

Isso também pode ser observado na cena em que Crabs faz sexo com um rapaz que ela “achou na rua”. Ambos aparecem cobertos por plásticos vermelhos e transparentes em cima de uma cama. Mad e Bod também estão no quarto observando o coito e conversando com o casal, quando ficamos sabendo o nome do rapaz, Mad pergunta seu nome e ele responde: “Dias Felizes”. Bod está nua comendo um prato de cereais, observando tudo ao lado da cama. Dias Felizes é tratado pelas mulheres como um “objeto sexual”, sua presença ali é pela simples satisfação sexual de Crabs. A personagem evidencia esse papel submisso do homem através de suas falas: “Ele é melhor e maior que um vibrador”. Ou quando Dias Felizes faz uma pequena pausa, Crabs rapidamente indignada exclama: “Ei, de volta ao trabalho! Sem intervalo!”. Mad e Bod reforçam essa ideia em seus diálogos: “Sim, ele é um objeto sexual de verdade. Um belo objeto sexual de verdade”, diz Mad. Enquanto Bod diz: “Por que você os encoraja, Crabs? Assim só vai pegar gonorréia”. No prosseguimento da cena, Dias Felizes ejacula e Mad decreta: “Oh, mais um desses apressadinhos! Devagar, amigo, ou será seu fim! Não goze!”. Ao fim do sexo Dias Felizes é morto, sufocado por um plástico que Crabs enrola em sua cabeça, e as três levam seu corpo enrolado no plástico vermelho e o jogam no rio.

Em *Jubilee*, percebemos que a violência tanto quanto o sexo são tratados com naturalidade pelos personagens. É banal, por exemplo, transar, conversar, comer cereal com leite, matar e desovar o corpo no rio Tâmis. O choque fica mais a cargo de quem vê. O filme aponta e tem como intenção provocar as convenções ditas como “normais” e hegemônicas, os preceitos e morais judaico-cristãos do homem branco, heterossexual e burguês. Em uma entrevista, Derek Jarman fala sobre suas

influências e apropriações de elementos da cultura “jovem” de sua época: “[...] tem de tudo – punk, o *SCUM Manifesto*, *Fear of Freedom* de [Erich] Fromm, Jung – está cheio de citações enterradas [...] Todos os empurrões, juntamente com a situação que nos rodeava. Eu gosto do desconforto em *Jubilee*, embora sempre tenha me deixado impassível” (CASTAÑEDA, A.; FONSECA, R.; DIAS, V. (Org.), 2014, p.75). Supomos que nos diálogos da cena, como essa descrita acima, Jarman se baseou fortemente no *Scum Manifesto* de Valerie Solanas, lançado em 1967, e em todo o discurso feminista que se construiu nos anos 1970 e 1980, que discute o papel da mulher na sociedade. Jarman fala sobre o desconforto que *Jubilee* causa e, como ele mesmo diz, não é um desconforto para ele.

Em todos os outros filmes ingleses analisados nesta dissertação, o sexo é praticamente ausente, a não ser no filme *Rude Boy* (1980), de Jack Hazan e David Mingay, em um pequeno trecho no qual o personagem principal Ray Gange, em uma festa, entra no banheiro feminino e recebe sexo oral de uma suposta *affair*. Essa cena, no entanto, não é o ponto central do filme e não tem importância para o desdobramento do seu enredo, apenas ilustra uma situação na vida de Gange. A violência que é mostrada em *Rude Boy* é uma violência real, que contextualiza o filme: são mostradas imagens de conflitos na rua entre militantes do *Socialist Workers Party* com membros da *National Front*.

Em *G-man* (1978), de Beth e Scott B, o sexo se relaciona com repressão e poder: a trama traz o personagem Max Karl, que possui um cargo de alto escalão no governo, comandando um esquadrão chamado *Arson and Explosion* em Nova Iorque, divisão que combate grupos organizados e grupos terroristas. O filme, um curta-metragem, é basicamente a história do personagem Max Karl negociando e contratando uma *dominatrix* que comandará ações de domínio sobre o próprio Karl, como: se travestir de mulher, ficar de quatro apoios, fingir que é um cachorro, rastejar, usar coleira, não falar diretamente com a *dominatrix* e ser xingado constantemente. Esses gestos considerados humilhantes, sem dignidade, que Karl se submete entre quatro paredes, parecem constratar com sua vida social e seu cargo de alto escalão, que o coloca como uma representação de poder, masculinidade e virilidade. Ao falar sobre *G-man*, Scott B diz: “Uma coisa que nós estávamos tentando chegar (no filme) foi à ideia de que o controle essencialmente é

violência. Quer se trate de uma imposição com violência ou com a ameaça de violência, que é a natureza do poder” ¹²⁰ (MACDONALD, 1983, p.5, tradução nossa). Para os diretores, Beth e Scott B, a questão da violência se relaciona intimamente com o poder que uma pessoa exerce sobre a outra, sendo um ciclo vicioso em que um está diretamente ligado ao outro. Scott B confirma essa posição nos dizendo: “[...] estávamos percebendo as atividades terroristas no momento: em um sentido um terrorista leva uma chicotada e chicoteia a sociedade por ser muito reprimido” ¹²¹ (MACDONALD, 1983, p.6, tradução nossa). Questões relacionadas ao poder, repressão e violência serão recorrentes nos primeiros filmes de Beth e Scott B, como *Black Box* (1978), que se refere a um dispositivo de tortura, inclusive amplamente utilizado no Brasil durante o período da ditadura militar, conhecido como geladeira ou *refrigerator*.

De maneira geral, os filmes do *No Wave* não trazem o sexo como um elemento central de suas narrativas. Na maior parte da produção ele é ausente, ao contrário da violência, que consta na maioria dos filmes e de diferentes formas, como as mortes trágicas a tiros dos personagens Rico em *Unmade Beds* (1976) e Max Manance em *The Foreigner* (1978), filmes de Amos Poe; sequestro e tortura nos filmes *Kidnapped* (1978) de Eric Mitchell e *Black Box* (1978) de Beth e Scott B; e no enforcamento do filme *She Had Her Gun All Ready* (1978), de Vivienne Dick.

No *Cinema of Transgression* o sexo e a violência funcionam como eixo central dos produtos audiovisuais desse grupo de cineastas. *Fingered* (1986), assim como *The Right Side of My Brain* (1984), é uma parceria entre Richard Kern e Lydia Lunch. Sua estética, seu enredo e ritmo lembram o primeiro curta-metragem realizado em 1984. Novamente, temos Lydia Lunch como papel principal, interpretando uma mulher que satisfaz seus desejos sexuais, por mais que isso possa parecer repugnante, marginal e de mau gosto. Lunch trabalha como telefonista de um telesexo e, em uma chamada, convida um de seus clientes, interpretado por Marty Nations, a ir à sua casa. Chegando lá, Marty agressivamente faz sexo com Lunch, enfiando os dedos em seu ânus. Ambos conversam de maneira obscena na cena e

¹²⁰ No original: “One thing that we were trying to get at was the idea that essentially control is violence. Whether it's enforced with violence or with the threat of violence, that's the nature of power.”

¹²¹ No original: “That applies to what we were perceiving about terrorist activities at the time: in a sense a terrorist takes the whip out and whips society for having too much control”.

durante todo o filme – são incontáveis as vezes em que ouvimos a palavra *fuck* em suas falas. Eles deixam a casa de Lunch e entram num carro juntos, ficando a dúvida se Lunch está ou não sendo sequestrada. O casal chega a uma casa velha, que parece um pequeno sítio, onde encontram um amigo de Marty. O amigo de Marty começa a tocar Lunch. Tudo parece se encaminhar para um sexo grupal, até que em determinado momento Marty reage à situação com violência, esfaqueando o rapaz e novamente entrando no carro com Lunch. Marty para o carro no meio da estrada e penetra Lunch com sua arma sobre o capô do carro, depois Lydia pega a arma e, enquanto Marty faz sexo com ela, ela atira para o nada. Novamente os dois estão dentro do carro, na beira da estrada aparece uma mulher pedindo ajuda, pois, ao que tudo indica, foi vítima de uma tentativa de estupro. Tão logo Marty e Lunch dão carona à mulher, começam a agredir a mulher, parando no meio da estrada, onde vemos alguns *trailers* e uma sessão de espancamento se inicia. Após a mulher receber uma série de golpes de Marty e ficar toda ensanguentada, ele e Lunch se dirigem ao carro e o filme termina com um grito de “Parados!”, sugerindo que a polícia chegou.

Em *Fingered*, as cenas de sexo são brutas, com uso de violência. Marty é um sujeito desprezível, sádico e agressivo, configurando clara intenção no filme de choque da audiência. Jack Sargeant, em *Deathtripping: The Extreme Underground* (2008), define o filme:

[...] como um romance demente de Jim Thompson, e apesar de sua extremidade o filme funciona tanto como uma paródia, e uma comédia de humor negro, do comportamento sexual hipermacho. O filme habilmente utiliza uma série de significantes fálicos, culminando com o cenário de sexo / arma / carro, que é transparente em seu pastiche / homenagem à iconografia masculina¹²² (SARGEANT, 2008, p.94, tradução nossa)

O filme, segundo Richard Kern, foi confundido por pessoas que assistiram como sendo pornográfico por sua evidência na nudez, mas não é isso que o diretor almejou e não é isso que o filme é. Como Kern diz, em uma entrevista para Jack Sargeant, o filme é um material que não serve para excitar o espectador, mas sim

¹²² No original: “Fingered plays like a demented Jim Thompson novel, and despite its extremity the film works as a both a parody, and balck comedy, of hypermacho sexual behaviour. The film expertly utilizes a series of phallic signifiers, culminating in the sex/gun/car scenario, which is transparent in its pastiche/homage to masculine iconography.”

para repeli-lo (SARGEANT, 2008, p. 120). Em comparação com os filmes pornográficos convencionais, *Fingered* quebra a relação de conforto do espectador, tira a “beleza” e o brilho que esses filmes mostram e apontam para as mediações que eles embutem em relação à economia, desejos, vida social, etc. Outro ponto destacado no filme, em um texto intitulado “Lydia Lunch: Punishment of the Rose”, de Duane Davis¹²³, é o papel da mulher no filme, que discute a posição do feminino dentro desse universo pornográfico, dos filmes *mainstream* e, conseqüentemente, na sociedade. Na pornografia o corpo feminino é sempre marcado e colocado enquanto representação dos desejos masculinos – desejos que muitas vezes não são recíprocos, pois o mundo pornográfico é unilateral e majoritariamente direcionado ao masculino. Nesse segmento a mulher se vê diante de duas escolhas: de resistir ou aceitar o estímulo dentro desse imaginário. Em *Fingered* e também no filme *Right Side Of My Brain*, Lydia Lunch, ao falar dos filmes, informa que eles são baseados em experiências e situações da vida real, o que, segundo ela, se contrapõe à vida ficcional e glamourizada dos filmes *mainstream*. Nas palavras de Lunch:

As pessoas no cinema *mainstream*, ou, na verdade, a maioria das pessoas, em geral, tem medo de lidar com o lado feio do sexo [...] Há algumas pessoas que simplesmente não querem que ele seja bonito ou não têm a capacidade para permitir-se a senti-lo de qualquer outra maneira do que uma forma dolorosa¹²⁴ (SARGEANT, 2008, p. 192, tradução nossa).

Definitivamente as vertentes cinematográficas dentro do que consideramos Cinema Punk se diferem bastante quanto à abordagem desses temas colocados por nós: sexo e violência. Os dois primeiros grupos colocados aqui – Cinema Punk Inglês e *No Wave Cinema* – trazem essas questões de maneiras difusas, nas quais não conseguimos estabelecer uma unidade e verificar a incidência comum desses temas em todos os filmes produzidos por esses grupos. Já o *Cinema Of Transgression* vai trazer o sexo e a violência como centro de seus trabalhos.

¹²³ Texto que introduz a entrevista de Lydia Lunch, realizada também por Davis e que comparece no livro *Deathtripping: The Extreme Underground* (SARGEANT, 2008).

¹²⁴ No original: People in mainstream filmmaking, or, actually, most people in general, are afraid of dealing with the ugly side of sex [...] There are some people that just don't want it to be pretty or don't have the capacity for allowing themselves to feel it in any other than a painful way

5.5 NEW PUNK CINEMA: EXISTE UM NOVO CINEMA PUNK?

Na introdução do livro *New Punk Cinema* (2005) editado por Nicolas Rombes, ele explica o que seria esse termo que dá nome à publicação. Segundo Rombes, *New Punk Cinema* refere-se a uma série de filmes surgidos a partir da metade dos anos 1990, que contestam ou minimamente revisam alguns códigos estéticos e narrativos que governam as produções *mainstream* de Hollywood. Ele lista uma série de filmes bastante heterogênea, que inclui *Gummo* (1997) e *Julien Donkey Boy* (1999) de Harmony Korine, *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000), de Lars von Trier, *Pi* (1998) e *Requiem for a Dream* (2000), de Darren Aronofsky, *Festa de Família* (1998), de Thomas Vinterberg, *Lola Corra Lola* (1998), de Tom Tykwer, *A Bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, *Clube da Luta* (1999), de David Fincher, e *Time Code* (2000), de Mike Figgis.

Mais adiante em seu texto, ele afirma que o *New Cinema Punk* possui uma dívida estética e política com o punk rock dos anos 1970. Em seguida faz uma ressalva: “O que é imediatamente claro é que esses filmes não eram todos ‘independentes’[...]”¹²⁵ (ROMBES, 2005, p. 2, tradução nossa). Ele prossegue justificando que o termo “independente”, nos dias de hoje, tem menos valor, já que “[...] muitos filmes são financiados por redes complexas e interrelacionadas, quando muitos dos grandes estúdios têm suas próprias divisões supostamente ‘indie’ [...]”¹²⁶ (ROMBES, 2005, p. 2, tradução nossa). Segundo nossa demarcação sobre o punk e o Cinema Punk, que é mais bem discutida no início desse capítulo, essas afirmações de Rombes são contraditórias. Além disso, durante todo o seu texto vamos encontrando indícios de outras incompatibilidades.

Retomo aqui, brevemente, o conceito de estética de Jacques Rancière, no qual ele nos indica que estética está associada à política, bem como a análise de Stacy Thompson sobre a produção econômica do punk, que conclui que a história do punk é dada pela interação entre sua estética e sua economia, além da incidência de uma sobre a outra, para pensar a seguinte afirmação de Rombes: “Consequentemente,

¹²⁵ No original: “What is immediately clear is that these films were not all ‘independent’ [...]” (ROMBES, 2005, p. 2).

¹²⁶ No original: “[...] many films are financed by complex and interrelated networks, when many of the major studios have their own supposedly ‘indie’ divisions [...]” (ROMBES, 2005, p. 2).

não há estética puramente punk ou economia; nenhum pode ficar sozinho” ¹²⁷ (ROMBES, 2005, p.22, tradução nossa). Todavia, ao listar essa série de filmes, ele parece estar levando em consideração apenas o lado estético das produções, o que para nós é inconciliável com os termos em que propomos o punk e o Cinema Punk. Ao obter algum tipo de financiamento corporativo, como das grandes gravadoras, ou como no caso do cinema, dos grandes estúdios e/ou produtoras cinematográficas, o termo punk fica esvaziado de sentido. Existe uma questão ética em jogo que se perde quando há a incorporação do punk por grandes empresas. Por definição, o termo *New Cinema Punk* que Nicolas Rombes propõe não é punk, já que os filmes que ele cita têm vínculos com grandes produtoras cinematográficas, seja por meio de financiamento ou distribuição de suas subsidiárias, ditas como “independentes”.

Rombes prossegue nos dizendo que o “*new cinema punk*” não é um movimento formal, mas uma tendência e uma aproximação à produção de filmes que compartilham elementos-chave com o punk. E o que liga o grupo de filmes “*new punk*” é a sensibilidade do *faça você mesmo*, a noção “romântica” de que todo mundo pode criar alguma coisa, o desejo por mais autenticidade e realidade, trazendo uma atenção ao suporte fílmico como um elemento essencial. Segundo o autor, ainda há um interesse pela simplicidade, liberdade e experimentação (ROMBES, 2005, p.12).

A primeira relação que Rombes faz é com o movimento cinematográfico Dogma 95, que, segundo ele, se entrelaça ao discurso do *faça você mesmo* do punk, assim como à reivindicação por “autenticidade”. De acordo com Rombes, essa reivindicação de “autenticidade” ou “realidade” compartilhada entre o *Dogma 95* e o punk é naturalmente baseada na relação dos dois grupos com os grandes e complicados aparatos tecnológicos dos meios de produção industrial. Para sustentar sua tese de aproximação entre o punk e o Dogma, ele usa falas de Amos Poe, que constam no DVD (2001) do filme *The Foreigner* (1977). Poe comenta sobre seu processo de filmagem e estabelece similaridades com o *Dogma 95*. Os trechos transcritos das falas de Poe, que aparecem no texto de Rombes, se dirigem especificamente ao som do filme, que não recebe um tratamento na pós-produção e

¹²⁷ No original: “Consequently, there is no purely punk aesthetics or economics; neither can stand alone”.

é gravado diretamente das cenas. Seguindo seu raciocínio, Rombes mostra a ligação do punk com as tecnologias de qualidade simples e barata, desde o final dos anos 1970, utilizados pelos punks na produção de música e na promoção de selos independentes. Ele também traz trechos de falas de Lars von Trier, de modo a mostrar que o Dogma, assim como o punk, se afasta de todo o perfeccionismo do cinema industrial, defendendo a simplicidade e as novas tecnologias digitais, que ajudam a democratizar os meios de produção. Para Rombes, as câmeras digitais seriam equivalentes as câmeras 8 mm e 16 mm dos diretores punks dos anos 1970.

Partindo dessa análise, investigaremos aspectos do movimento Dogma 95, um movimento radical do cinema europeu, surgido na Dinamarca. Foi idealizado pelos diretores Thomas Vinterberg e Lars von Trier, responsáveis por redigirem um manifesto que recebe o nome de “Voto de Castidade”, estabelecendo 10 regras a serem seguidas por seus participantes. O Dogma 95 pretende ser um movimento no qual se procura um cinema mais simples, básico, sem efeitos especiais, centrando-se no poder da narrativa e na interpretação dos atores. As 10 prescrições do Dogma delimitam fronteiras onde o realizador pode experimentar. Em relação ao Cinema Punk, podemos observar que essa demarcação estabelecida pelo Dogma torna-se um ponto de discordância entre os dois grupos, já que a produção punk preza pela total liberdade criativa, desde a não associação econômica com investimentos privativos ao aspecto formal dos filmes. O Cinema Punk é caracterizado por uma produção heterogênea, que ataca modelos estéticos de produção de filmes e ao mesmo tempo reivindica a socialização dos meios de produção.

A primeira obra cinematográfica do Dogma 95 foi *Festa em Família* (1998), de Thomas Vinterberg. O filme está associado a 4 produtoras e a 21 distribuidores, dentre eles alguns são subsidiários de grandes corporações cinematográficas, como por exemplo a *October Films*, que distribuiu o filme nos Estados Unidos e tem como proprietária a *Universal Pictures* ¹²⁸. Esse é outro aspecto que diferencia os filmes Dogma e o Cinema Punk, pois o punk se preocupa com essas parcerias e concessões realizadas através de acordos com os grandes estúdios do cinema. Outra particularidade parte do ponto de vista estético: quando assistimos *Festa em*

¹²⁸ Disponível em <http://articles.latimes.com/1999/sep/28/business/fi-14956>. Acessado em 13/12/2016.

Família, temos a sensação de um extremo profissionalismo. O filme é cuidadosamente editado e tem uma fotografia muito bem executada. A câmera digital portátil, usada no filme, é ágil, dá um ritmo “real” à narrativa do filme e sugere uma intimidade, um uso muito consciente de Vinterberg da forma fílmica e das normas estabelecidas pelo Dogma. Na contramão, o Cinema Punk traz uma aparência amadora: em diversas ocasiões os filmes são realizados por indivíduos sem formação cinematográfica, o suporte de trabalho escolhido para realização dos filmes punks se dá através do que estiver disponível, do que é economicamente viável em cada época, seja ele super-8, 16 mm, vídeo analógico ou, mais recentemente, vídeo digital. Definitivamente, o agrupamento realizado por Nicolas Rombes, sob a denominação de “*new cinema punk*” estabelece fracas relações com o punk.

O punk tem mudado através de sua história. Trago aqui dois exemplos que ilustram essa trajetória. Depois que o som punk de Nova Iorque e Londres, e seus estilos de roupas, tornaram-se economicamente vantajosos, o *hardcore* emergiu nos Estados Unidos em resposta a essa comercialização. O punk sempre procurou estar um passo à frente ou um passo fora do mercado. No início dos anos 1980, por exemplo, depois que o *hardcore* se tornou popular, seus tempos musicais rápidos e cortes de cabelos muito curtos começaram a obter sucesso econômico. Assim, bandas do meio *hardcore*, como o Flipper, passaram a fazer um som mais lento, com uma cadência “triste”, enquanto membros do conjunto Black Flag mudaram seu visual e deixaram seus cabelos compridos. É possível ver isso, também, através dos filmes punks, como o já citado *The Foreigner* (1977). A estética do Cinema Punk desempenha uma ação evasiva, não desconsiderando o mercado, mas se opondo a ele. No punk o ritmo do tempo é importante, e em *The Foreigner*, o andamento é lento.

Segundo Stacy Thompson, atualmente o Cinema Punk continua com produtores contemporâneos que introduzem novas estéticas anticapitalistas dentro dos filmes, enquanto seu lado econômico não tem mudado (ROMBES, 2005, p. 31). Como os filmes que o precedem, o cinema punk atual engloba filmes produzidos de maneira independente, que atacam os domínios do capitalismo econômico e os modelos estéticos para a realização de filmes, enquanto, ao mesmo tempo, socializam os

meios de produção. Podemos citar alguns cineastas que atuam no fim dos anos 1990, e continuam produzindo até hoje, permanecendo independentes e dialogando intimamente com o punk, como é o caso de FJ Ossang em *Docteur Chance* (1997) e *Dharma Guns* (2010), Jem Cohen em *Instrument* (1999), Lech Kowalski em *The Boot Factory* (2000) e *Hey is Dee Dee Home* (2003), Alexander Oey em *Crass - There is No Authority But Yourself* (2006), Marcelo Apezato e Fernando Rick em *Guidable - A Verdadeira História dos Ratos de Porão* (2009), Gurcius Gewdner em *How to Irritate Hardcore Dandis* (2012) e Ricardo P. Pinheiro em *Kinyoku - Pequeno Subundo* (2014). Os filmes punks podem nos oferecer um método para a crítica filmica a partir de uma perspectiva materialista, porque, no fim, eles se preocupam com a forma de como os filmes se manifestarão de maneira relevante no mundo.

5.6 EXISTE UM CINEMA PUNK BRASILEIRO?

Em busca de um cinema punk brasileiro, nos deparamos primeiramente com filmes documentários que foram os pioneiros no país em trazer o punk como tema, como é o caso de *Pânico em SP* (1982), de Claudio Morelli, *Garotos do Subúrbio* (1983), de Fernando Meirelles, *Punks* (1983), de Sara Yahkni e Alberto Gieco, e *Punk Molotov* (1984), de João Carlos Rodrigues. Os três primeiros registram o movimento punk de São Paulo com entrevistas de participantes do movimento, já o *Punk Molotov* gira em torno da banda punk Coquetel Molotov, do Rio de Janeiro, considerada um dos primeiros conjuntos cariocas do gênero. Simultaneamente, *Punk Molotov* aborda a chegada do punk no Rio de Janeiro e tenta decifrar a inclinação política do punk ao anarquismo.

Garotos do Subúrbio (1983), que recebe esse nome em referência a uma música da banda punk paulista Inocentes, é o filme mais conhecido desses primeiros registros do punk no Brasil. Inclusive é citado na bibliografia brasileira sobre o punk, assim como no livro de Antonio Bivar, *O que é punk* (1982), além de *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira* (1999) de Silvio Essinger. Essinger ainda cita outros filmes como *Punks* (1983) e lista uma série de outros filmes que foram exibidos no primeiro grande festival punk, organizado pelo Sesc, o I Festival Punk do Sesc-Fábrica da Pompéia, conhecido também pelo nome O Começo do Fim do Mundo

(1982). Dentre os vídeos exibidos citados por Essinger estavam: *Garotos de Subúrbio*, *The Punk Rock Movie* (1978, Dont Letts), *Punk na TV* (feito por alunos do Instituto Metodista), *Punk São Paulo 82* (Álvaro Roberto Barros, 1982). Sobre esses dois últimos não conseguimos mais informações além dessas trazidas por Essinger em seu livro.

Garotos de Subúrbio é o filme que teve, sem dúvida, mais repercussão – inclusive por ter sido vinculado no mesmo ano de seu lançamento, em 1983, numa rede de televisão, a TV Gazeta de São Paulo, que exibiu o filme em 4 episódios, sob o nome de *Punk em São Paulo*. A própria produtora do filme, Olhar Eletrônico, ganhou destaque nacional por seu conteúdo voltado para televisão e por seus integrantes que, além de Meirelles, incluíam Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dário Vizeu e Beto Salatin, pioneiros do vídeo no Brasil, que ganharam destaque no audiovisual nacional a partir da década de 1980. *Garotos do Subúrbio* também acabou sendo premiado logo em sua estreia, no primeiro Festival VideoBrasil (1983), obtendo o 2º lugar. A carreira do diretor Fernando Meirelles, que ficou internacionalmente conhecido por dirigir grandes produções cinematográficas como *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), entre outras, ajudou também o filme a ser mais conhecido que os demais.

Trazendo essas produções sob as perspectivas do cinema punk, nas quais propomos nessa pesquisa, os aspectos estéticos e econômicos dessas produções nos indicam que eles não se tratam de filmes punks, mas sim de filmes que trazem o punk como assunto, ou seja, o punk dentro do cinema. Exceção feita ao filme *Punk Molotov*, de João Carlos Rodrigues, que acreditamos ser um dos filmes pioneiros do Cinema Punk brasileiro. A seguir, analisaremos aspectos do filme *Punk Molotov* que justificam essa hipótese.

Diferente dos primeiros filmes documentários americanos e ingleses sobre o punk como *Blank Generation* (1976), de Amos Poe, e *Punk Rock Movie* (1978), de Dont Letts, que são realizados de maneira amadora, com poucos recursos, por indivíduos intimamente relacionados ao punk, muitas vezes sob uma perspectiva de admirador e participante ativo do movimento, nos filmes *Pânico em SP* (1982), *Garotos do Subúrbio* (1983) e *Punks* (1983) percebemos um distanciamento entre os

realizadores e o movimento punk. Em *Punk Molotov*, esse distanciamento é encurtado pela afinidade política que o diretor João Carlos Rodrigues enxerga entre o punk e a política anarquista. Em uma das cenas do filme, podemos perceber isso mais claramente quando Tatu, vocalista da banda Coquetel Molotov, é indagado sobre o Anarquismo. Ele relata que foi buscar mais informações sobre o assunto e anuncia que leu um livro sobre o anarquismo dado pelo diretor João Carlos Rodrigues.

Notamos esse “afastamento” do punk, por parte dos diretores paulistas, por meio da abordagem de seus filmes, seus aspectos formais e também através de relatos feitos pelos próprios diretores, como é caso de Fernando Meirelles, diretor de *Garotos do Subúrbio*. “Acho que li no jornal uma matéria sobre os punks ali no centro de São Paulo e fiquei impressionado com aqueles garotos. Olhei umas fotos e falei: ‘Esses caras não parecem punks, eles estão fingindo que são alguma coisa.’”

¹²⁹ Em contraste às falas de Meirelles, Don Letts, diretor do filme *The Punk Rock Movie* (1978), relata como ele começou a filmar:

Então eu comecei a filmar as bandas que eu meio que gostava. É muito para um crioulo haitiano, eu não sei o que diabos eu estava fazendo, tudo o que podia fazer era concentrar-se e apontar a câmera na direção certa. Mas eu acho que a minha proximidade com a cena me levou a lugares que outras pessoas não poderiam chegar, e eu tinha gosto - eu sabia para quem apontar a câmera¹³⁰ (BARBER; SARGEANT, 2006, p.92, tradução nossa).

João Carlos Rodrigues, que dirigiu *Punk Molotov*, ao falar dos motivos que o levaram a fazer o filme, afirma não gostar da música punk, mas sua empatia com o movimento se deu graças à proximidade do punk com o anarquismo.

Li uma matéria sobre os punks no ‘Jornal do Brasil’, escrito pelo Jamari França. O Circo Voador fez um festival e, como eu era ligado ao anarquismo, pensei sobre esses caras de dezenove anos, do subúrbio, falando em Bakunin. Não gosto de música punk, mas fiquei fascinado por esse conjunto, o ‘Coquetel Molotov’, o único no Rio (ORMOND, 2013, acesso em 04 Jan. 2016).

¹²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SzkCyzG4eJ4> sob o nome Sesc TV, *VideoBrasil 30 anos: Fernando Meirelles*, 17/10/2013, Acessado 08/01/2016.

¹³⁰ No Original: “So I start filming the bands that i kind of liked. It’s pretty ropey, I don’t know what fuck I am doing, all I can do is focus and point the camera in the right direction. But I think my closeness to the scene got me to places that other people can’t get, and I had taste – I know who to point the camera at.”

Essa diferença nos discursos dos diretores é também transmitida através de seus filmes. Os primeiros documentários brasileiros que tem o punk como tema seguem um modelo informativo, com um imperativo educacional, derivados de uma tradição documental estendida livremente de John Grierson e Ken Burns, buscando contar através de uma narrativa o retrato do assunto abordado; no caso, o movimento punk de São Paulo e Rio de Janeiro. Nota-se também um apreço por questões técnicas, por mais que os filmes não tenham sido feitos com grandes recursos orçamentários. A fotografia dos filmes é realizada de maneira satisfatória, os filmes são bem editados, o áudio é captado de maneira a ser bem entendida. Além disso, os documentários brasileiros possuem uma equipe de produção, por mais que não seja numerosa, tem-se um cuidado na divisão de funções técnicas, algo que não é visto em relação com as produções dos filmes *Blank Generation* e *The Punk Rock Movie*, onde os diretores participaram na realização de todas as etapas de produção do filme. A ressalva é o filme *Punk Molotov*, de João Carlos Rodrigues, que aparece nos créditos iniciais como diretor, produtor e editor, contando apenas com a ajuda de Alexandre Tanko, que aparece na função supervisor técnico.

João Carlos Rodrigues, como ele mesmo afirma, não gostava da música punk, mas mesmo assim resolveu fazer um filme sobre o conjunto Coquetel Molotov. Seu interesse estava nas aproximações desses jovens punks com a política anarquista, pois ele mesmo tinha afinidades com a política de esquerda, por vir de uma família de militantes do partido comunista no Brasil. O filme *Punk Molotov* parece seguir um padrão clássico de documentário com entrevistas de pessoas que faziam parte daquele contexto punk carioca: jovens punks, o dono do clube Dancy Méier onde acontecia os shows punks, membros da banda Coquetel Molotov. Tudo isso buscando retratar para o espectador o estilo e as questões relativas ao punk naquela época, como o preconceito por parte dos cidadãos cariocas não acostumados com o visual; à distorção e generalização da mídia em relação ao comportamento agressivo; inclusão do surgimento do punk no Rio, que é particularmente análogo ao nascimento da banda Coquetel Molotov. Nessa diretriz o filme prossegue.

Apesar de o *Punk Molotov* não ser tão audacioso quanto os filmes de Amos Poe e Don Letts, que fogem de uma narrativa linear, o diretor usa artifícios pouco usuais,

que fogem de um padrão clássico de documentário. Em alguns momentos, na pretensão de provocar o espectador, para que ele saia de um papel passivo de recebimento de informação, Rodrigues faz aparições na continuidade do filme. No início de *Punk Molotov*, ele aparece de maneira repentina e descontínua em relação às imagens anteriores: depoimento de um punk, do dono do clube onde rolam os shows punks e imagens de punks em ações corriqueiras (dançando, subindo as escadas de entrada do clube, caretas para a câmera, beijos entre namorados, mãos abrindo um *fanzine*). Rodrigues aparece falando diretamente para câmera: “Meus amigos! Vocês são explorados pelo sistema! São contra carece e querem se ver livres disso tudo! Usem Coquetel Molotov!” Lançando uma dúvida sobre o espectador: “De que Coquetel Molotov ele está falando?” A indagação se refere ao nome da banda Coquetel Molotov ou ao artefato de guerrilha feito de uma garrafa, gasolina e um pedaço de pano, usado como arma em manifestações populares? Em outras palavras, se aqueles que assistem ao filme se enquadram na situação de insatisfeitos com sua situação social, há duas opções: continuar assistindo ao filme sobre a banda Coquetel Molotov e possivelmente se inspirar na atitude do punk e da banda, e/ou se revoltar contra o sistema através de uma luta, uma revolução.

Esse tipo de participação do diretor no filme se relaciona ao que Bill Nichols traz em seu livro *Introdução ao Documentário* (2005), com relação aos modos “participativo” e “performático” do documentário. Como o próprio nome já sugere, o tipo de filme participativo é marcado por uma construção coletiva da enunciação, a partir da costura de depoimentos entre os diversos atores sociais envolvidos com o objeto do filme – e isso muitas vezes inclui a participação do diretor e/ou sua equipe. Dessa maneira, o diretor se torna um sujeito ativo no processo de gravação/filmagem, pois são mostradas suas conversas com os entrevistados, nas quais ele interage/provoca o entrevistado para que ele fale – e, mesmo que a voz do cineasta fique de fora do filme na edição final, ainda assim temos impresso na tomada filmada o resultado desse encontro e das provocações do entrevistador. Com isso, temos a sensação da presença do corpo do diretor, ao invés de ausência, o espectador fica com a impressão que o que vai aprender depende da natureza e da qualidade do encontro entre o diretor e o tema – esse modo surge em meados dos anos 1960 (NICHOLS, 2005, p.155).

Já no “modo performático”, os documentários trazem uma carga autobiográfica e dão mais ênfase a características subjetivas da experiência e da memória, afastando-se de relatos mais objetivos e narrativos convencionais – e muitas vezes assumindo-se como narrativas em primeira pessoa. Nos filmes performáticos a sensibilidade do diretor busca estimular a nossa, de maneira a nos envolver em sua representação histórica, mas indiretamente, por intermédio de uma “carga afetiva” aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. Esse modo surge nos anos 1980 (NICHOLS, 2005, p. 169).

Rodrigues faz outra aparição no fim do filme e, da mesma forma olhando diretamente para a câmera, diz:

Meu nome é João Carlos Rodrigues eu sou o produtor e diretor desse vídeo e às vezes eu mesmo me pergunto: Por que eu, que não sou punk, acabei fazendo um filme sobre os punks? Na verdade pode ser uma coisa política e também lançável, então eu que li tanto Bakunin resolvi passar para a ação direta, exatamente a ação dos anarquistas e minha primeira ação direta foi esse vídeo. *Punk Molotov*, que eu dedico aqui a todos os punks do Rio de Janeiro, em especial. (Punk Molotov, 1983)

Aqui a referência de Rodrigues é evidente à “ação direta” de Bakunin, o que é semelhante ao *faça você mesmo* difundido pelo punk. Da mesma maneira que Don Letts, que antes de tudo era fã do punk e a partir da influência do *faça você mesmo* inerente ao movimento torna-se diretor. Rodrigues segue um caminho semelhante, transformando-se em um realizador a partir da realização de *Punk Molotov*, só que influenciado pela “ação direta” do anarquismo. Ele enxerga no ato de se fazer um filme, um gesto político e acredita que essa atitude pode repercutir sobre o público que assistirá ao filme.

Eu acho o conjunto Coquetel Molotov, o conjunto mais ‘anti neocareta’¹³¹ [...] E eu espero que esse tipo de pensamento prospere como uma bola de neve, que vai descendo assim em avalanche contra todas as ditaduras, opressões musicais ou não. (Punk Molotov, 1983)

Esteticamente, seu filme deixa traços materiais de seu baixo orçamento, assim como sua falta de prática e técnica cinematográfica. Nas cenas de entrevistas com

¹³¹ Pela explicação do próprio diretor, nas falas que antecedem esse trecho a expressão neocareta significa “[...] pessoa que tem a cabeça careta e a roupa de louco, o que também pode ser modista no caso dos punks.”

membros da banda Coquetel Molotov, em que aparecem os entrevistados, a câmera é sempre inconstante, vagueia pela cena em um único plano sequência de filmagem. O *zoom* ora se aproxima do rosto dos entrevistados, ora abre para um plano geral, assim como em outros momentos faz *closes* e planos detalhes. O foco por vezes se perde. A câmera divide a atenção em enquadrar o entrevistado ou mostrar elementos de fundo, como, por exemplo, várias crianças que estão pela rua brincando e se amontoando atrás dos entrevistados. Na entrevista de Olmar, baixista da banda Coquetel Molotov, no início de sua fala crianças jogam papéis picados para o alto, que caem sobre sua cabeça durante a filmagem. Quase ao fim de sua entrevista, a câmera sobe lentamente fazendo um movimento para cima. Olmar some do enquadramento e a câmera filma durante alguns segundos uma estrutura de um prédio mal acabada, que está atrás de Olmar.

Figura 14 - Diretor João Carlos Rodrigues em cena mandando seu recado ao público.



Fonte: *Punk Molotov* (João Carlos Rodrigues, 1983)

Nos filmes documentários paulistas sobre o punk, notamos que os diretores possuem vínculos com instituições públicas ou privadas. *Pânico em SP*, de Cláudio Morelli, foi produzido como trabalho da faculdade de cinema ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo); *Garotos do Subúrbio*, de Fernando Meirelles, foi realizado por sua produtora Olhar Eletrônico; *Punks*, de Sara Yahkni e Alberto Gieco, tem nos créditos finais do filme como produtora Mel Filmes e

como co-produtores a TVC Televisão e Cinema Ltda.; Superfilmes; Secretaria de Estado da Cultura Departamento de Artes e Ciências Humanas Comissão de Cinema¹³².

Essas referências nos apontam para uma questão: por que não há nenhum diretor punk, intimamente ligado ao movimento, no Brasil? Ao menos nesse início do punk no Brasil (1978-1984), não conseguimos registros audiovisuais (documentários ou ficção) e informações, além desses já citados – não que isso seja incontestável, muito pelo contrário, porém em toda a nossa pesquisa constatamos dificuldades de encontrar informações sobre o Punk no Brasil e principalmente do Cinema Punk. Suponho que essa questão se relaciona ao acesso dos punks brasileiros aos aparatos tecnológicos de produção audiovisual como câmeras, ilha de edição, gravadores de áudio, etc. Em meados dos anos 1980-90 esses equipamentos audiovisuais começaram a se popularizar, muito pela entrada do VHS (*Vídeo Home System*), caracterizado pela baixa resolução (240 linhas) e baixo orçamento. Mas no início dos anos 1980, esses aparelhos ainda eram caros para a maioria dos punks – e quem fazia vídeo no Brasil, nesse período, era oriundo da classe média-alta. Como já foi dito, o punk no Brasil, em seu início, era formado principalmente por jovens suburbanos da classe trabalhadora:

Com idades entre 15 e 25 anos, eles viviam no dia-a-dia como bancários, estudantes, escriturários, balconistas, *office boys*, vendedores e artesãos. Havia alguns desempregados – poucos, porque de acordo com filosofia vigente, eles preferiam qualquer emprego a emprego nenhum. Não havia no Brasil o seguro-desemprego que sustentava a vida alternativa de alguns punks ingleses, razão pela qual achavam que o punk mais legítimo, com mais razões para ser revoltado, era o brasileiro (ESSINGER, 1999, p.115).

Isso criou condições para que apenas nos anos 1990 surgissem no Brasil produções de filmes que possuísssem relações estreitas com o punk, narrativos e ficcionais. O diretor Petter Baiestorf, da cidade de Palmitos, Santa Catarina, talvez seja um dos pioneiros no país a criar filmes punks que saem da linha documental. Baiestorf, assim como outros diretores punks, apresenta uma produção heterogênea, influenciada também por filmes e diretores que vivem à margem da indústria

¹³² Essa última informação parece confusa, tanto nos créditos do filme, quanto no registro do filme no site da Cinemateca Brasileira (<http://www.cinemateca.gov.br>). A informação foi trazida para cá sem qualquer modificação.

cinematográfica, como o terror tipo B, os filmes *trash*, o *gore*, a pornografia e a comédia pastelão.

Indagado sobre como começou a fazer filmes, Baiestorf expõe sua ligação com o punk: “Antes de começar a fazer filmes eu era fanzineiro e grande fã de bandas punks e de metal obscuras, aí todo este universo do ‘faça você mesmo’ me contagiou e, como sempre fui apaixonado por cinema, resolvi eu mesmo fazer meus filmes”¹³³ (CAPRARA, 2014, acesso em 05 de Jan. 2016).

Os filmes de Baiestorf exploram o exagero, a sátira, o humor negro, o sexo, a violência, o choque visual, e atacam a moral religiosa e os costumes burgueses. Para Baiestorf é “[...] necessário que as artes, no Brasil e mundo, contenham um fundo social-político para despertar as massas de seu estado vegetativo”.¹³⁴ Sua produção começou no ano de 1992, com *Lixo Cerebral Vindo de Outro Espaço*, que permaneceu incompleto e nem chegou a ser lançado. Nesse mesmo ano ele forma a produtora independente Canibal Filmes, a fim de fazer produções “*gore* com críticas sociais”. Só no ano seguinte, em 1993, ele consegue realizar seu primeiro longa-metragem chamado *Criaturas Hediondas*, e, desde então, em uma rápida contagem no catálogo virtual da Canibal Filmes, realizou pelo menos 15 longas-metragens, 11 médias e 16 curtas, além de atuar e colaborar em trabalhos de outros realizadores de filmes independentes e autorais.

No filme *Eles Comem Sua Carne* (1996), Baiestorf retrata a história de um grupo de amigos canibais que resolvem se isolar e morar em um “Casarão” no interior de Santa Catarina. O grupo se alimenta de viajantes perdidos por aquela região, ou principalmente de fiscais que vão cobrar o IPTU atrasado. O grupo é formado por seis personagens, dentre eles Arkham (E.B. Toniolli), Escobar (Marcos Braun), Ed Porcão (César Souza), o cozinheiro Elvis (Jorge Timm) e duas jovens, Hérnia (Susana Mânica) e Tracy (Onésia Liotto).

A primeira cena de *Eles Comem Sua Carne* nos mostra o porão da casa, um verdadeiro matadouro humano, que lembra o cenário de trens fantasmas de parques

¹³³ Disponível em < <http://musicaecinema.com> >

¹³⁴ Disponível em <http://pt-r.protopia.wikia.com/wiki/Polemica_Entrevista_com_Petter_Baiestorf> Acessado 08/01/2016.

de diversão bem fajutos, com bonecos ensanguentados e falsos pedaços de corpos espalhados. Nesse ambiente, vemos os personagens Arkham e Escobar matando e esquartejando uma jovem anônima, arrancando-lhe as tripas e os órgãos internos. O que parecia ser um filme de horror sério e pesado, brevemente muda de tom, no momento em que a dupla de assassinos começa a conversar sobre os problemas amorosos de Arkham enquanto continuam o esquartejamento.

Nessa primeira cena é possível notar a precariedade das imagens, muito por conta de seu suporte em VHS. A definição das filmagens é baixa, com texturas e grãos, as cores são “lavadas”, apresentando pouco contraste. Nos enquadramentos em que não há luz externa, como essa do porão, fica difícil visualizar a profundidade de campo, ocorre um “achatamento” da imagem. Os personagens no centro da ação e o fundo/cenário da sequência praticamente desaparecem.

Figura 15 - Personagens Arkham e Escobar no porão do Casarão.



Fonte: *Eles Comem Sua Carne* (Petter Baiestorf, 1996)

Outros aspectos que deixam mais evidente o amadorismo do filme dizem respeito à edição e ao som do filme. As trocas de cenas possuem emendas truncadas, que evidenciam o sistema caseiro de montagem, utilizado por Baiestorf, que montou o *Eles Comem Sua Carne* em uma ilha de edição composta por dois videocassetes. Isso impossibilitou também o casamento da trilha sonora do filme com os diálogos.

Em diferentes cenas, o filme torna-se monótono pelo seu tempo estendido e câmera estática em casos como a conversa de Arkham e Escobar no porão, e uma sequência de um jantar festivo dos canibais, que comemoram o casamento de Arkham e Hérnia. Em ambas as cenas a câmera fixa se limita a registrar os personagens em grandes diálogos – no jantar existe um agravante, todos falam muito e ao mesmo tempo, prejudicando o entendimento dos diálogos.

Esses traços materiais na estética dos filmes de Baiestorf demonstram que ele não se apegava a competências técnicas:

[...] você pode filmar com qualquer coisa, incluindo aí máquinas fotográficas, celular e até mesmo scanner. Já fiz animações *stop motion* envolvendo somente fotografias que tirei com uma máquina vagabunda [...] Não se acomode, fique experimentando sempre. Se conseguiu um resultado ótimo, em alguma técnica, lindo! Não tenha medo de falhar! (CAPRARA, 2014, acesso em 05 de Jan. 2016).

Assim como o punk e o Cinema Punk, que são profundamente democráticos, os filmes de Baiestorf, são um exemplo prático de que qualquer pessoa pode estar apta a realizar um filme. Seu modo de fazer cinema é socializável e capaz de induzir outros produtores à realização, no sentido do “autor como produtor”, como colocado por Walter Benjamin. “O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção [...]” (BENJAMIN, 1987, pág. 132). Em outros termos, a simplicidade de produção do punk, na música e/ou no cinema, é capaz de originar novos produtores. Podemos perceber isso nas falas do diretor Felipe M. Guerra:

Coloquei *Eles Comem Sua Carne* no meu velho videocassete, e a cada minuto do filme de Baiestorf que passava, mais voltava meu ânimo e motivação para investir em filmes independentes. Ao final da ‘sessão’, eu finalmente estava convencido de que, sim, era possível fazer longas interessantes e divertidos, num esquema tosco e improvisados, e já em 1998 eu lançava meu primeiro filme amador, *Patricia Gennice*¹³⁵ (GUERRA, 2009, acesso: 07 de Jan. de 2016).

Esse empenho de transformar realizadores em espectadores torna-se ainda mais evidente com o lançamento, em 2004, do livro “Manifesto Canibal”, escrito por Petter Baiestorf e Cesar Coffin Souza, parceiro de produção desde os anos 2000. Trata-se

¹³⁵ Disponível em < <http://revistazingu.blogspot.com.br/2009/05/dcb-elescomemsuacarne.html>>

de uma compilação de textos de ambos, em que lançam as premissas de um cinema que nomeiam de “Kanibaru Sinema”. Logo em suas primeiras páginas, o texto: “Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem”. Escrito por Petter Baiestorf, propõem 12 tópicos para o Kanibaru Sinema, que citarei de forma resumida: (a) opção de filmar qualquer tipo de filme amador, de qualquer estilo e qualquer duração; (b) opção de filmar com equipamentos técnicos disponíveis, com som direto; (c) opção de filmar sem orçamento público ou investimento privativo; (d) uso de atores amadores e/ ou amigos; (e) ir contra todos os valores estéticos; (f) Incluir as obras em festivais e mostras não competitivas; (g) Distribuição caseira, independente e artesanal; (h) Exibição de filmes em botecos e outros refúgios; (i) Uso de trilha sonora não comercial que despreze a indústria fonográfica; (j) Realizar obras com cenários, figurinos, iluminação e maquiagens criados/conseguido no lixo; (k) Criação de roteiros originais anarco-ateístas; (l) Exercer o direito de criador artístico livre dos vícios da sociedade cristã castradora (BAIESTORF; SOUZA, 2004, p. 11).

Através de seu Manifesto Canibal, de seus filmes e entrevistas, percebemos o alinhamento de Baiestorf com as propostas do Cinema Punk e sua estética, consequentemente com a economia e a política do punk. Os filmes de Baiestorf são profundamente democráticos, sendo possível constatar isso assistindo a qualquer um de seus filmes, em sua maioria gravados de maneira amadora, em formato VHS.

Na história do cinema brasileiro, observarmos movimentos cinematográficos como o Cinema Marginal, que antecedeu o Cinema Punk e com o qual ele dialoga. A aproximação entre esses dois grupos fílmicos pode ser vista principalmente pela qualidade técnica e estética dos filmes, suas temáticas e sua oposição à narrativa clássica e, consequentemente, ao cinema industrial. Mas veremos que estas semelhanças são superficiais para estabelecer relações mais íntimas.

Para que não haja nenhum tipo de confusão quanto à nomenclatura do Cinema Marginal, trazemos aqui um pequeno parágrafo do teórico e crítico Jean-Claude Bernardet, que traz e esclarece a origem de cada uma delas, mas que ao final se referem ao mesmo grupo de diretores e filmes.

Udigrúdi (avacalhção do Underground americano inventada por Glauber Rocha), Cinema Marginalizado (expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, insistia particularmente, e talvez a mais adequada), ou Cinema de Invenção (criação mais recente de Jairo Ferreira)¹³⁶ (BERNARDET, 2001, acesso em 07 de Jan. de 2016).

Mas essas outras terminologias acabaram não se popularizando e Cinema Marginal acabou ficando. Segundo Bernardet, muito por conta do filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, primeiro a ser incluído no movimento.

O Cinema Marginal surge ligado ao Cinema Novo, que data aproximadamente entre 1950-70, e, segundo o crítico Ismail Xavier, em seu livro “O Cinema Brasileiro Moderno”: “Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (XAVIER, 2001, p.14). Apesar de o Cinema Marginal ser muitas vezes colocado como oposição ao Cinema Novo por críticos e historiadores do cinema, observamos pontos de ligação entre os dois movimentos, em que ambos convergem a ‘política dos autores’, aos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem cinematográfica. Além disso, há uma proximidade muito grande entre diretores e filmes, particularidade que o sistema de categorizações não consegue dar conta de acolher.

A reflexão sobre o Cinema Marginal começa a partir de 1968, quando os “Cinemas Novos” (Cinema Novo brasileiro, Neo-realismo italiano, *Nouvelle Vague* Francesa, pra citar alguns), consagrados principalmente pelo “cinema de autor” redefinem suas linguagens e temas, dando ênfase à liberdade individual estética e às experiências revolucionárias dos movimentos de vanguarda artística. Ismail Xavier coloca o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, como a produção que marca essa ruptura entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O filme substitui o bom humor irônico do Cinema Novo por “doses amargas de sarcasmo”, em que a câmera na mão e a descontinuidade narrativa se aliam a uma textura áspera do preto-e-branco que afasta das imagens limpas do cinema industrial, gerando desconforto (XAVIER, 2001, p. 17).

¹³⁶ Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm> >

Quanto aos temas tratados pelo Cinema Marginal, seus filmes trazem personagens desestruturados, criminalizados, à margem da sociedade, prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Por exemplo, um filme como *O Bandido da Luz Vermelha* é uma história estranha, que traz um anti-herói da realidade brasileira, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época. A estética dos filmes marginais será conhecida, segundo Xavier, como a “estética do lixo”, um desdobramento radical da “estética da fome” do Cinema Novo. Onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominam. “Era o cinema descomprometido contra um cinema preocupado com as questões culturais, com nossas raízes e que buscava uma linguagem brasileira para retratar nossas histórias e costumes” (JOSÉ, 2007, p.156).

Em artigo intitulado “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria” (2007), Ângela José nos diz que o universo do Cinema Novo era influenciado principalmente pelo movimento Neo-realista italiano, e por isso seus filmes são predominantemente nordestinos, inspirados na literatura brasileira dos anos 1930, que abordam “[...] temas rurais e sertanejos, e, mais tarde, os conflitos gerados na periferia das capitais brasileiras” (JOSÉ, 2007, p.159). Era um cinema intelectualizado, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. Por outro lado, no Cinema Marginal, influenciado pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Underground americano, a bandeira contestatória era a carnavalização¹³⁷ da cultura brasileira. Uma cultura que, apesar de reivindicar o status de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica.

Em uma entrevista para a revista eletrônica *Zingu!*¹³⁸, a professora Bernadette Lyra, pesquisadora do *Cinema de Bordas*¹³⁹, ao falar do Cinema Marginal, elenca quatro

¹³⁷ Segundo Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoevski* (2005), a carnavalização pode ser entendida como um desvio e também como uma inversão dos costumes instituídos, em que os marginalizados apropriam-se do centro simbólico numa espécie de explosão de alteridade, na qual se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. Sobrepondo o sagrado e o profano, o velho e o novo, não respeitando as normas de interdição social.

¹³⁸ Disponível <<http://revistazingu.blogspot.com.br/2009/05/dcb-entrevistacombernadettelyra.html>>, acessado em 23 de Jan. 2016

¹³⁹ Os filmes do Cinema de Bordas se caracterizam por orçamentos baixíssimos, falas regionais, atores amadores, usam locações próximas de onde moram o elenco e a equipe, enfatizam o humor e/ou o terror, encontram dificuldades de exibição e distribuição. O Cinema de Bordas, ao contrário do Cinema Punk não se opoem ao cinema dominante, nem se propõe a ser paródia. Ele oferece

grandes critérios que direcionam as obras marginais: a produção artesanal, a distribuição própria, a finalidade de fruição e a estética próxima à música e à poesia (CARNEIRO, 2009, acesso em 23 de Jan. 2016). Nas palavras de Lyra, percebemos que as condições de filmagem, de produção e elementos estéticos no Cinema Marginal, se aproximam de uma estética do Cinema Punk, somando-se a esses critérios elementos mais específicos, como a precariedade das imagens, os altos contrastes no preto e branco, a narrativa fragmentada, filmes voltados a personagens marginalizados e a posição à margem do cinema industrial.

O que difere os filmes e diretores punks dos do Cinema Marginal é que nos filmes punks há uma clara falta de técnica cinematográfica e a aversão ao mundo artístico. No Cinema Marginal há um senso que retoma experiências das vanguardas históricas. Nos filmes de Júlio Bressane, por exemplo, existia uma percepção de geometria. Construindo um tipo de olhar, que, em seu andamento, retoma os caminhos de Mário Peixoto, em *Limite* (1931).

Os diretores do Cinema Marginal, apesar das condições precárias de filmagem, eram bem esclarecidos quanto às técnicas de filmagem, conscientes e alinhados aos debates cinematográficos internacionais, eram intelectualizados e tinham o conhecimento das experiências das vanguardas históricas. O cinema punk, por outro lado, enxerga na técnica limitações, e deseja a mudança de relação espectador/produtor – seus filmes deixam vestígios materiais de sua negação ou falta de conhecimento técnico. Eles propõem uma abertura ao espectador e se colocam abertamente como contrário aos filmes *mainstream*. Segundo Jean-Claude Bernardet, muitos diretores, como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, discordavam da expressão Cinema Marginal, pois não faziam filmes que queriam ficar de fora dos circuitos exibidores, atitude que difere do Underground americano, e, incluo aqui, também da maioria dos diretores do Cinema Punk. Muitos dos filmes do Cinema Marginal acabaram sendo marginalizados pelos circuitos exibidores e pela censura, mesmo não tendo como intenção o trânsito pelas bordas do “grande cinema”.

Tendo como exemplo o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, observamos que o filme traz como papel principal um bandido, inspirado na vida real, o assaltante João Acácio Pereira da Costa, que aterrorizou São Paulo nos anos 1960. O filme tem como pano de fundo a metrópole São Paulo, principalmente lugares marginalizados, de convívio do personagem, favelas, prostíbulos, botecos, cortiços, cinemas do centro da cidade. A estética do filme segue um alto contraste em preto e branco, câmeras geralmente dinâmicas, em mãos, aludindo a um cinema tipo B, explorando uma mistura de gêneros cinematográficos como o *noir*, musical, documentário, policial, ficção científica e faroeste. Há também uma espécie de colagem de materiais heterogêneos, da baixa cultura popular, como noticiário policial de rádio – com a voz estilizada e grotesca do locutor – misturado a matérias da imprensa escrita, programas de televisão. O que resulta num filme que celebra o pastiche e o deboche. Esses elementos elencados do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, mesmo sendo difícil achar uma unidade, comparecem em outros filmes do Cinema Marginal, em menor ou maior escala como *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969), *Meteorango Kid*, *Héroi Intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969) e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (José Mojica Marins, 1968), para citar alguns.

Esses elementos estéticos também são familiares a diversos filmes punks. Por exemplo, o bandido protagonista de Sganzerla possui aproximações com Max Menance, personagem principal de *The Foreigner* (Amos Poe, 1977), com quem temos a dúvida de se tratar de uma personagem bandido ou de um “mocinho”. Menance também convive e transita por espaços urbanos excluídos, de ruas sujas e escuras, de bares maus frequentados, quartos de hotéis surrados. Obviamente o bandido de Sganzerla traz características nacionais e críticas ao contexto brasileiro, como a ênfase no aspecto boçal do personagem. Em *The Foreigner*, Max Menance em suas ações é comedido e menos escrachado, mas em filmes do *Cinema Of Transgression* a grande maioria dos personagens já tendem a ter atitudes mais exageradas, caso de Suzy Putrid em *They Eat Scum* (Nick Zedd, 1978). Assim como no filme de Sganzerla e muitos filmes do Cinema Marginal, no Cinema Punk temos imagens de outra materialidade, como imagens de programas televisivos, sons *sampleados* de rádio, mistura de gêneros fílmicos, humor negro, mas, como vimos, essas semelhanças são mais estéticas do que um alinhamento de intenções

– de modo que podemos mais pensar numa influência indireta do Cinema Marginal do que num vínculo mais íntimo e intenso de sua herança com aquilo que, neste trabalho, busquei definir como uma espécie de equivalente brasileiro das vertentes cinematográficas punks britânica e norte-americanas.

6. O CORPO CINEMATOGRAFICO PUNK

Neste capítulo, apontaremos significações do corpo apresentadas pelo cinema punk, fundamentando-se na análise de algumas cenas e filmes vinculados ao movimento, assim como em estudos antropológicos e sociológicos, em especial os livros *A sociologia do corpo* (2007), *Sinais de Identidade* (2004), *Antropologia Del Cuerpo y Modernidad* (2002) e *Adeus ao Corpo* (2015) de David Le Breton. Almejamos aqui compreender como a corporeidade do punk passa para dentro do suporte fílmico enquanto estrutura simbólica, destacando suas representações, o imaginário, o desempenho e seus limites.

No punk, ao menos em seu início por volta de 1973-1979¹⁴⁰, o corpo se destaca como forma de manifesto, seja através de modificações físicas ou através de suas vestimentas, de sua moda. Para David Le Breton, em *Sociologia do Corpo* (2007) é através do corpo, que:

[...] o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. O ator abraça fisicamente o mundo apoderando-se dele, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e de valores que, enquanto experiência, pode ser compartilhado pelos atores inseridos, como ele, no mesmo sistema de referências culturais. (LE BRETON, 2007, p.7-8)

O foco sobre o corpo como estrutura de significações não é uma exclusividade do punk, mas de muitas outras subculturas como, por exemplo, o hippie que o antecedeu e o hip-hop que foi seu contemporâneo. Segundo Le Breton, é no final dos anos 1960 que ocorre uma crise da legitimidade das modalidades físicas da

¹⁴⁰ Nossa abordagem sobre o corpo punk, não se restringe apenas a esse período 1973-1979. É importante salientar que o cinema punk como já foi falado, no capítulo 2, possui registros audiovisuais a partir de 1975. O *Cinema of Transgression* tem boa parte de sua produção realizada no início dos anos 1980.

relação do homem com os outros e com o mundo ou, pelo menos, uma ampliação dessa crise. (LE BRETON, 2007, p.9). O punk e outras subculturas do período inserem-se nesse contexto de “crise de significação e de valores”, procurando por novas legitimidades, um novo imaginário do corpo e são influenciados por uma série de fatores colocados por Le Breton, como: o feminismo, a ‘revolução sexual’, a expressão corporal, o *body art*, a crítica do esporte e a emergência de novas terapias.

Nesse âmbito, que o corpo torna-se e encontra-se na atualidade como uma espécie de *alter ego*. Passa a ser o lugar do bem-estar, do bem-parecer, da paixão pelo esforço ou pelo risco. Investimentos midiáticos voltados para esses focos são produzidos, tematizados no *body-building*¹⁴¹, nos cosméticos, nas dietéticas, nas maratonas e nos esportes de risco.

Le Breton ao falar especificamente sobre o corpo punk, em seu livro publicado mais recentemente no Brasil, *Adeus ao Corpo* (2015), diz que os punks zombam das convenções sociais de aparência física e de vestimentas através do uso de alfinetes que perfuram seus corpos, penduram cruzes gamadas, símbolos religiosos, e todo tipo de objeto heterogêneo em sua pele. Segundo Le Breton, o corpo no punk:

[...] é queimado, mutilado, varado, talhado, tatuado, entravado em trajes impróprios. O ódio do social converte-se em um ódio do corpo, que justamente simboliza a relação forçada com o outro. Ao inverso de uma afirmação estética, é mais importante traduzir uma dissidência brutal da sociedade londrina e depois britânica. O corpo é uma superfície de projeção, cuja alteração irrisória testemunha a recusa radical das condições de existência de uma certa juventude. (LE BRETON, 2015, p.34)

Le Breton ainda diz que a cultura punk logo vai ser transformada em estilo, entrando no circuito de consumo onde as marcas corporais do punk mudam radicalmente seus status e são engolidas pela moda, pelas gerações múltiplas de jovens e pela cultura nascente. Como vimos no capítulo sobre economia punk, é a partir daí que o movimento se reinventa esteticamente, principalmente pelo viés da economia.

¹⁴¹ O *Body Building* definido por Le Breton se refere à transformação do corpo como uma espécie de máquina viva, onde “o eu ostenta-se na superfície do corpo numa forma hiperbólica; a identidade é modelada nos músculos como uma produção pessoal e dominável.” (Le Breton, 2013, p. 41)

Ao analisar os primeiros filmes punks, que por sinal trazem o próprio movimento como assunto, tal como *Blank Generation* (Amos Poe, 1975) e *The Punk Rock Movie* (Don Letts, 1978), observaremos o corpo punk atuando nos primórdios das obras audiovisuais dessa subcultura. Os dois filmes, por sinal, seguem formatos similares, em uma linha documental na qual o espectador é exposto ao ponto de vista da câmera portátil, que está inserida junto ao corpo do cinegrafista. As imagens dançam com os movimentos da música, das pessoas, são inconstantes, tremidas, amadoras, desse modo, somos apresentados a bandas punks e a esse universo de pequenos clubes noturnos como o Max's Kansas City, CBGB e o Roxy. O cineasta torna-se parte do grupo que assiste ao show punk, assim como nós espectadores. Percebemos nos filmes um senso de comunidade, onde as fronteiras entre o realizador, os indivíduos punks que presenciam ao show e nós, que assistimos ao filme, se diluem. Somos solicitados a participar do evento.

Aqui a presença do corpo do diretor/produtor do filme é percebida como a de um protagonista, isso é reforçado pelo uso das câmeras subjetivas. O cinegrafista é um personagem atuante que suporta a câmera e apropria-se de elementos de sua vida, de seu universo íntimo e a traduz através de imagens para outras pessoas. O corpo do diretor torna-se o “corpo punk” que convoca uma participação e recebe uma cumplicidade principalmente daqueles que compartilham da mesma identidade punk. A câmera de Don Lett's, em *The Punk Rock Movie* (1978), atua sobre uma gama de informações/símbolos como a música, as bandas, as roupas, o corte de cabelo, os calçados, os ambientes, as pessoas que compõem público, os gestos, o “pogo” (dança punk).

Figura 16 - Visão subjetiva da câmera de Don Letts em *The Punk Rock Movie*.



Fonte: *The Punk Rock Movie* (Don Letts, 1978)

De maneira similar, em outros filmes ingleses de características híbridas, onde os diretores misturam imagens documentais de acontecimentos reais da Inglaterra com histórias ficcionais, vemos o corpo punk também em um papel de incentivador de uma participação ativa dos indivíduos ligados a essa subcultura. Não somente no sentido prático de se fazer um filme, mas também apontando para a construção de uma “história punk” que se cruza com a história dita como “oficial”. Filmes como *Rude Boy* (Jack Hazan e David Mingay, 1980) e *D.O.A.* (Lech Kowalski, 1981), são exemplos mais claros nesse sentido. Utilizando o filme *Rude Boy* como modelo, podemos ver o emprego de técnicas formais similares aos usados em *The Punk Rock Movie* (1978), como: o investimento de considerável tempo do filme na exibição de apresentações de conjuntos punks (no caso de *Rude Boy* a única banda é o The Clash) e a existência também de cenas filmadas sob o ponto de vista da platéia dos shows.

Chama atenção em *Rude Boy* o uso das câmeras subjetivas, antes de Gange começar a trabalhar como *roadie* do The Clash as câmeras estão num ponto de vista do público, que ora assiste ao The Clash, e ora observa Gange ao fundo do salão do show. A câmera comporta-se como parte do público. Depois que o rapaz passa a acompanhar a banda, as câmeras exibem imagens dos bastidores, dos eventos, a parte “de trás” e visões subjetivas em cima do palco. Elas não estão mais

inseridas no nível inferior, junto ao público, somos levados a acompanhar Gange e o The Clash no palco. Em outras cenas, que não são de shows, as câmeras do filme são praticamente estáticas, nem sequer fazem giros panorâmicos, documentando principalmente fatos históricos. Ela só faz movimentos quando há a presença do protagonista em cena, acompanhando seus movimentos.

Em *Rude Boy* nos deparamos com três histórias paralelas: a história de Gange um jovem punk suburbano, que consegue um emprego como *roadie* do The Clash; a história da banda The Clash, com imagens de ensaios e shows; e a “História oficial”, trazida por cenas documentais da Rainha Elizabeth, Margareth Thatcher e dos conflitos entre militantes da esquerda e da direita (*Socialist Workers Party* e *National Front*).

Entendemos aqui “História oficial” no sentido que Guy Debord traz em seu livro *Sociedade do Espetáculo* (2005), onde comenta sobre a história e o surgimento do capitalismo que se torna um dominante modo de produção. A “História oficial”, para Debord é pautada na economia, desde a revolução burguesa: “A vitória da burguesia é a vitória do tempo profundamente histórico, porque ele é o tempo da produção econômica que transforma a sociedade, em permanência e de cima a baixo.” (DEBORD, 2005, p.141). Ela suprime a participação ativa dos indivíduos na construção histórica. “A história, que tinha aparecido até aí como o único movimento dos indivíduos da classe dominante, e, portanto, escrita como história factológica, é agora compreendida como um movimento geral, e neste movimento severo, os indivíduos são sacrificados.” (DEBORD, 2005, p.142). Em *Rude Boy*, os realizadores contestam essa história “fechada”, que limita possibilidades, e demonstram uma esperança na manutenção de uma história que seja participativa.

O desfile da Rainha Elisabeth em comemoração ao Jubileu de Prata e, também, a agitação dos conflitos entre os partidos de esquerda contra uma direita ultraconservadora, funcionam juntos em *Rude Boy* como eventos constituintes de um pano de fundo no qual a história do punk é construída por ela mesma de maneira paralela a essas duas outras tramas. Assim como a história socialista da Inglaterra, que tem a banda The Clash esforçando-se para intervir ativamente nela, a partir e durante a apresentação no *Rock Against Racism*, *Rude Boy* empenha-se em construir um pedaço da “história punk” e a sublinhar o efeito do punk na “História

oficial” e vice e versa, supondo os punks como capazes de produzir as duas modalidades históricas.

Verificamos em trechos do filme, agora sob a ótica do personagem, gestos que caracterizaram o punk em seu período inicial, que demonstram recusa, ódio às convenções sociais – como nos primeiros minutos do filme, nos quais Gange aparece olhando pela janela do conjunto habitacional onde mora. Seguem-se imagens reais do desfile em homenagem ao Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth, em 1977. Gange, que assiste ao evento, cospe pela janela e uma música em ritmo *reggae* do The Clash começa a tocar e em seguida desce as escadas. O ato de cuspir, descrito acima, sugere um desprezo por parte do personagem e talvez da grande maioria dos punks ingleses, em relação à comemoração do Jubileu de Prata da Rainha. O evento representa o poder e a ostentação da corte, em total contradição com período de crise social e econômica que a Inglaterra vivia. Por outro lado, esses gestos como o esgarço, o arroto, o vômito, e outros que se relacionam ao corpo, são recorrentes no punk e serão representados em outros filmes punks demarcando uma presença corporal repulsiva, sendo levados ao extremo no *Cinema Of Transgression*, onde haverá um excesso na exibição dos fluídos corporais. Observamos que o corpo punk situa-se contrário às regras de etiquetas que são oriundas de um contexto aristocrático ou burguês, constituindo assim um corpo principalmente “grotesco”. Podemos lembrar o conceito de Mikhail Bakhtin de “corpo grotesco”, originalmente vinculado às festas populares da idade média, ao “homem carnavalesco”, e que:

[...] não tem uma demarcação do mundo, ele não está preso, acabado, não está pronto, mas excede-se, através de seus próprios limites. A ênfase é sobre as partes do corpo onde está, ou abertos ao mundo exterior ou no mundo, ou seja, os buracos nas projeções, em todos os ramos e excrescências: bocas abertas, órgãos genitais, seios, falos, ventres, narizes¹⁴². (BAKHTIN, apud LE BRETON, 2002, p.31, tradução nossa)

Como diz Le Breton, o corpo grotesco se refere a todos os órgãos que são ligados à vergonha na cultura burguesa. O corpo grotesco se une às atividades que dão

¹⁴² No original: [...] no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excede a sí mismo, atraviesa sus propios limites. El acento está puesto en las partes del cuerpo en que éste está, o bien abierto al mundo exterior, o bien en el mundo, es decir, en los orificios, en las protuberancias, en todas las ramificaciones y excrescencias: bocas abiertas, órganos genitales, senos, falos, vientres, narices.

prazer, transgredindo limites, vivendo o excesso de tipos que se expandem plenamente como no sexo, na gravidez, na morte, no comer, no beber, e na satisfação das necessidades fisiológicas. Esses desejos, segundo Le Breton (vale lembrar que essa análise de Bakhtin dá-se sobre uma perspectiva do século XV), se relacionam muito mais a anseios populares, por causa de sua existência precária, frequentes períodos de escassez de comida e envelhecimento precoce: “É uma espécie de corpo provisório, sempre na instancia da transfiguração, sem descanso.”¹⁴³ (LE BRETON, 2002, p. 32, tradução nossa).

Para Le Breton, no século XVI, nas camadas mais constituídas da sociedade, já se insinua um corpo racional que prefigura representações atuais do corpo, que marca a fronteira entre um indivíduo e outro, no fechamento do sujeito individual.

É um corpo suave, moral, sem aspereza, limitado, reticente a qualquer possível transformação. Um corpo isolado, separado dos outros, em posição externa em relação ao mundo, fechado dentro de si mesmo. Órgãos e funções carnavalescas serão negligenciados gradualmente, eles vão se tornar objeto de pudor, eles ficarão privados.¹⁴⁴ (LE BRETON, 2002, p. 32, tradução nossa).

O corpo punk tem semelhanças com o “corpo grotesco” de Bakhtin, à medida que ambos fazem oposição a um tipo de corpo que se liga as classes dominantes, cada um em seu tempo. O corpo grotesco, segundo Le Breton é uma contradição do corpo moderno, marcado pelo individualismo: “[...] o corpo torna-se o limite preciso que marca a diferença entre homem e o outro.” (LE BRETON, 2002, p. 45, tradução nossa). O corpo grotesco é sinal de aliança, não estando separado do cosmos nem entre o homem e o corpo. Trazendo para o contexto de meados dos anos 1970, o corpo punk encontra-se em divergência, que toma uma forma apocalíptica, de resistência a um consumo generalizado de um corpo enquanto produto cultural inscrito numa órbita utópica, em uma busca de uma perfeição que desconsidera sua real inserção no mundo. O corpo punk sublinha a imperfeição, a decadência, pretende lembrar a 'condição humana' como perecível. Em outras palavras, ele não

¹⁴³ No original: “Es una especie de cuerpo provisorio, siempre en la instancia de la transfiguración, sin descanso.”

¹⁴⁴ No original: “Es un cuerpo liso, moral, sin asperezas, limitado, reticente a toda transformación eventual. Un cuerpo aislado, separado de los demás, en posición de exterioridad respecto del mundo, encerrado en sí mismo. Los órganos y las funciones carnavalescas serán despreciadas poco a poco, se convertirán en objeto de pudor, se harán privados.”

é uma oposição ao “fator individual”, mas a homogeneização, higienização dos modelos corporais utilizados como padrões pelo mercado.

Figura 17 - Ray Gange (cuspindo) em *Rude Boy*.



Fonte: *Rude Boy* (Jack Hazan e David Mingay, 1980)

Outros filmes punks enfatizam de maneira mais ampla e direta questões referentes ao corpo punk que rompem com convenções sociais, como é o caso de *Jubilee* (Derek Jarman, 1978). Jim Ellis (2009), que escreveu o livro sobre a obra fílmica de Derek Jarman, ao analisar o filme *Jubilee*, chama a atenção para centralidade do corpo dentro da estética punk. Segundo Ellis, o punk se caracteriza “[...] por uma forte ênfase na moda e dissimulação.” (ELLIS, 2009, p. 57, tradução nossa)¹⁴⁵. Ilustrando seu argumento, Ellis recorre ao exemplo da personagem Amyl Nitrate, que interpreta uma historiadora punk, que faz parte de uma gangue de mulheres punks. Nitrate, ao usar o cabelo espetado, com uma maquiagem carregada em uma composição geométrica, juntamente com um duplo colar de pérolas, significa para Ellis uma evidente profanação do ícone central da matriarca - mãe de dignidade, idade madura, e a posição social estabelecida. Essa colocação, de acordo com Ellis, é tão radical quanto à reformulação punk que Nitrate faz da personificação de Britannia¹⁴⁶ em uma apresentação musical mostrada no filme. Ellis pontua ainda que a aparência antissocial e antiestética da roupa punk era ofensiva para grande parte da sociedade, mas o que era mais perturbador sobre o punk era como isso se

¹⁴⁵ No original: “[...] a strong emphasis on fashion and masquerade.”

¹⁴⁶ Britannia é um termo grego usado para nomear a região geográfica da Grã-Bretanha. É também uma personificação feminina da ilha, caracterizado por carregar um tridente, um escudo e usar um capacete coríntio.

estendeu para a alteração do próprio corpo “[...] uma alteração que envolveu violência simbólica ou real, de alfinetes de segurança nos ouvidos para a automutilação do punk ‘insistência fervorosa sobre o corpo como uma tela para auto - expressão – combinando - visual - e terrorismo’¹⁴⁷.” (ELLIS, 2009, p.57, tradução nossa).

Figura 18 - Amyl Nitrate (Jordan) em *Jubilee*.



Fonte: *Jubilee* (Derek Jarman, 1978)

As alterações sobre o corpo, no punk, de maneira mais direta e focada, podem ser constatadas em *Jubilee* não somente nas apresentações de bandas punks, que constam no filme, conhecidas e caracterizadas por performances de energia autodestrutiva. Mas, como indica Ellis, podemos constatar essas alterações de maneira explícita em cenas como a da personagem Mad, que usa uma faca para talhar a palavra “amor” (*Love*) nas costas de Bod. O músico Adam Ant, que interpreta o personagem Kid no filme, tinha a palavra “*Fuck*” talhada em suas costas na vida real. Conforme Ellis, dentro da cultura punk há um desejo de oferecer o corpo como um emaranhado de significados. (Ellis, 2009, p. 57).

Em outra cena de *Jubilee*, constatamos a alteração do corpo atuando como uma crítica social bastante direta. Como na cena que Bod ataca uma garçonete, que anteriormente foi vista se maquiando. Bod puxa sua peruca loura encaracolada e

¹⁴⁷ No original: “[...] an alteration that involved symbolic or actual violence, from safety pins in ears to self - mutilation, punk’s “earnest insistence upon the body as a canvas for self - expression - cum - visual - terrorism.”

esguicha ketchup em sua boca e seu rosto, de modo que o ketchup pode significar sangue e batom ao mesmo tempo. Ellis, nos da informação de que em uma primeira versão do roteiro, as punks assassinariam um policial usando maquiagem e outros dispositivos utilizados na criação de um modelo dominante de feminilidade: batons enfiados no nariz, uma esponja de pó na boca, uma injeção de silicone no peito, e assim por diante. No filme, Jarman optou por uma versão menos sinistra. Ambas as cenas exprimem críticas fortes à violência simbólica intrínseca à criação de uma feminilidade consumista e *mainstream*. Como Ellis pontua o “punk age com uma rejeição literalmente violenta dos modelos *mainstream* de identidade, tal como expresso através de ideais dominantes de decoro corporal.”¹⁴⁸ (ELLIS, 2009, p.57, tradução nossa).

Figura 19 - Personagens Amyl Nitrate Nitrate, Mad (com a faca) e Bod em Jubilee.



Fonte: *Jubilee* (Derek Jarman, 1978)

Ellis prossegue sua análise dizendo que a inscrição violenta sobre o corpo punk estende um disfarce ao nível do próprio corpo, desafiando assim o estado de organismo e gênero como natural e a-histórico, indo além do que foi o movimento *Glam*, que dilui as fronteiras de gênero dentro do rock. Vestir-se não é apenas uma aparência, como se viu em subculturas anteriores como os *mods* e *rockers*, mas

¹⁴⁸ No original: “Punk acts out a literally violent rejection of mainstream models of identity, as expressed through dominant ideals of bodily decorum.”

significa uma “mutilação” psíquica perigosa, ou pior: uma mutação. De acordo com Ellis na cultura punk, os contornos do corpo já não são estáveis. A aversão da cultura *mainstream* ao punk, ao menos em seu início (já que o próprio capitalismo diluiria alguns elementos dessa cultura numa forma de fácil consumo, a partir dos anos 80-90), em parte relaciona-se ao ataque violento e anárquico que o punk realiza sobre a concepção dominante de indivíduo. O punk não ameaçou a dissolução da sociedade, mas a dissolução de si (*self*). Ellis presume que esse centro de ataque do punk provavelmente inspirou muitos jovens que estavam sofrendo os efeitos da suburbanização da Inglaterra e dentre eles muitos jovens gays e mulheres fora dos padrões convencionais, que enxergaram o punk como o “triunfo dos bizarros *outsider*”¹⁴⁹.” (ELLIS, 2009, p. 57).

Nos filmes punks americanos também podemos ver alteração sobre o corpo de maneira intensa e direta nos filmes do *Cinema of Transgression* e de maneira branda e simbólica nos filmes da *No Wave*. As ações de alteração do corpo nos filmes americanos não são estritamente direcionadas aos corpos de personagens punks como no filme *Jubilee* (1978), mas representam também críticas sociais. Nos filmes do *No Wave*, como *The Foreigner* (Amos Poe, 1978), o corpo, que se altera e é mutilado e rasgado, é o corpo do estranho, do estrangeiro, representado pelo personagem Max Menace (Eric Mitchell). Em *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978), o corpo que é violentado representa um homem de negócios, sequestrado aparentemente para saciar o tédio de jovens de uma festa. Outro exemplo é *She Had Her Gun All* (Vivienne Dick, 1978), onde o corpo a ser eliminado no filme, interpretada por Lydia Lunch é enforcada por Pat Place. Lunch simboliza um personagem instigador e agressivo, enquanto Pat Place é o inverso, impassível e pacífica. O filme sugestiona, de maneira irônica, que as qualidades que Lunch representa devem ser eliminadas do inconsciente feminino.

Os filmes do *Cinema of Transgression*, militam fortemente contra modelos majoritários de corpos, construções sociais de identidade de gêneros, de feminilidade, de sexo. Filmes do diretor Nick Zedd, assim como Richard Kern exaltam corpos, sexualidades e comportamentos marginalizados pelos padrões *mainstream*, de boa conduta e de normalização. Alguns dos filmes desses diretores

¹⁴⁹ *Outsider* pode ser traduzido como “desviante” e se refere a grupos de pessoas que não se enquadram em modelos, regras, normas estabelecidas pela sociedade.

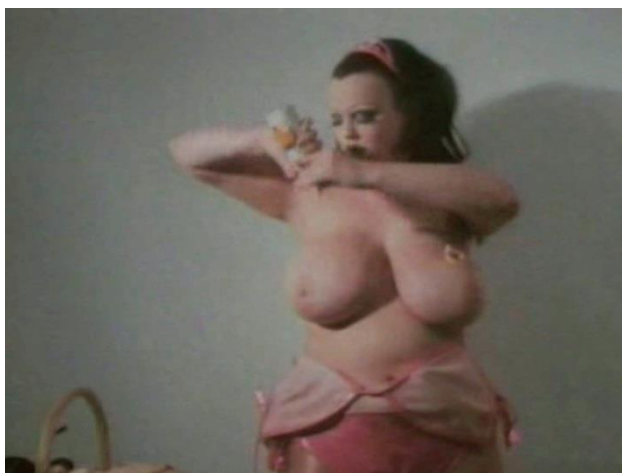
abdicam do uso de narrativa linear e diálogos e focam em atos individuais. Filmes como *Submit To Me* (Richard Kern, 1985) e *Submit To Me Now* (Richard Kern, 1987) consistem em retratar uma variedade de sequências de pessoas, habitantes do Lower East Side, em performances de masturbação sadomasoquista, sexo, assassinato, mutilação e suicídio. Como diz Kern sobre os filmes: “Eu estava procurando por estranheza.”¹⁵⁰ (STORM, 2012, acesso em 07 de Jun. de 2016). Há nesses filmes uma clara intenção de um olhar sobre os corpos nus e o lado “sujo” da sexualidade que o puritanismo social insiste em ocultar, ou até mesmo proibir.

Tais obras demonstram uma tendência voyeurística de Kern, que se assemelha aos *Screen Tests* de Andy Warhol, como uma catalogação da diversidade corporal e comportamental do submundo nova iorquino, mas de uma maneira mais sombria, focando-se nas perversões do corpo, na violência e no sexo. De maneira similar, Nick Zedd, durante a década de 1990, faz uma série de filmes como *War Is Menstrual Envy* (1992), *Why Do You Exist?* (1998) e *Ecstasy in Entropy* (1999), concentrando-se em imagens de mulheres de corpos protuberantes, de pessoas com forma física considerada fora de padrão, tais quais pessoas amputadas, queimadas. Para Zedd o choque era importante, mas não o objetivo final. Zedd queria que o “choque” das imagens fizesse com que o público olhasse mais honestamente para o que, na época, eram consideradas “anormalidades” na tela.

O *Cinema Of Transgression* parece explorar a crueza da natureza humana, celebrando a multiplicidade do corpo e sua sexualidade. Parece ser uma contraposição forte e violenta ao auge do *body building*, do corpo perfeito, dos exercícios físicos, que alcançara destaque nos anos 1980, onde a musculação torna-se não somente uma prática masculina, mas feminina também, numa crença de que “o corpo deve ser esbelto, magro, deve ter tonicidade; seios devem ser firmes; os bumbuns arrebitados; os quadris, estreitos; o rosto, mais natural, com a exuberância da eterna juventude” (DE CARLI, 2009, p.100).

¹⁵⁰ No original: “I was looking for weirdness.” Disponível em: <http://www.vice.com/en_uk/read/richard-kerns-films-are-still-shocking-as-hell>

Figura 20 - Frame do filme *Why Do You Exist?*



Fonte: *Why Do You Exist?* (Nick Zedd, 1998)

A transgressão e igualdade de gênero são propostas que permeiam o corpo punk desde o início e, conseqüentemente, nos deparamos com essas reivindicações nos filmes punks. Podemos ver uma boa quantidade de obras audiovisuais punks onde temos protagonistas mulheres como *Jubilee* (Derek Jarman, 1978), *Guerillere Talks* (Vivienne Dick, 1978), *She Had Her Gun All* (Vivienne Dick, 1978), *Staten Island* (Vivienne Dick, 1978), *They Eat the Scum* (Nick Zedd, 1978), *Wild World Of Lydia Lunch* (Nick Zedd, 1983), *Black Box* (Beth B e Scott B, 1978), *Vortex* (Beth B e Scott B, 1982), *You Killed Me First* (Richard Kern, 1985) e *Fingered* (Richard Kern e Lydia Lunch, 1986).

É habitual, quando se fala de punk, ter em mente que se trata de um movimento agressivo, de jovens brancos, de classe trabalhadora, mas, Jon Savage, nos chama a atenção de que, em seus primórdios, não foi bem assim:

Ao longo dos anos de 1975 e 1976, um grupo amorfo de adolescentes estilistas de todas as idades, sexos e sexualidades se reuniram em torno do Sex Pistols e da SEX [loja do Malcolm McLaren empresário do Sex Pistols e sua esposa a estilista Vivienne WestWood], e em torno de outros grupos e lojas na King's Road. Este era o contexto de alguma complexidade, reduzido em 20 segundos de entrevista feita pelo Grundy como rock de homem branco.¹⁵¹ (SAVAGE, apud ELLIS, 2009, p. 53, tradução nossa)

¹⁵¹ No original: "Throughout 1975 and 1976, a large, amorphous group of teenage stylists of all ages, sexes and sexual persuasions had gathered around the Sex Pistols and Sex, and around the other

É possível traçar outros caminhos para o punk como nos mostra também Jim Ellis, no livro *Derek Jarman's Angelic Conversation* (2009), referenciando um artigo publicado na revista *Gay News* intitulado *Punk: Wot's in It for Us?* (1978), que comenta sobre artistas punks gays e as raízes do movimento punk inglês, indica que o punk tem parte de sua origem oriunda da comunidade gay – o próprio Jarman seria um dos principais representantes do nascente cinema *queer*, nas décadas de 1980 e 1990. Como exemplo, Ellis cita o bar popular lésbico chamado *Louise*, que foi um dos primeiro locais de encontro do punk inglês.

No artigo *The Woman Punk Made Me* (2002), de Lucy O'Brien, a autora enfatiza a postura feminina dentro do punk e também a relação de oposição do corpo feminino punk à geração anterior - o hippie. Para O'Brien o hippie em sua retórica de "libertação sexual", soava falso na medida que foi "[...] apenas uma forma de levar as mulheres para a cama com mais facilidade¹⁵²" (SABIN, 2002, p. 187, tradução nossa). Há exagero nesse trecho da fala de O'Brien, mas a autora chama a atenção de que apesar dos avanços em determinadas liberdades femininas originadas nos anos 1960, como a disponibilidade da pílula anticoncepcional e o aborto relativamente seguro, o hippie tinha uma forte tendência machista e heterossexual. Em 1976, em meio ao aumento da incerteza econômica, o visual hippie tinha sido comercializado em massa e diluído ao ponto de se tornar uma nova conformidade. O'Brien inicia seu texto com diversos exemplos de objetos culturais de consumo, que estavam em alta na Inglaterra em 1977, como camisas com os dizeres "Engasguei Linda Lovelace¹⁵³" ou "Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte, eu não temerei nenhum mal, porque eu sou o mais malvado filho da puta no vale¹⁵⁴"; capas de discos de diversos músicos de sucesso, como Cerrone, que trazem imagens de mulheres geralmente nuas e erotizadas; além de inúmeros anúncios publicitários que traziam mulheres apresentando bens de consumo direcionados ao público masculino. O'Brien afirma que "para as mulheres da nova sexualidade era

groups and shops on the King's Road strip as well. This was a milieu of some complexity, reduced within the twenty seconds of the Grundy interview to white, male Rock."

¹⁵² No original: [...]just a way of getting women into bed more easily.

¹⁵³ No original: *I choked Linda Lovelace*. Linda Lovelace é uma atriz norte-americana conhecida por atuar em filmes pornográficos, dentre eles o mais famoso *Deep Throat* (1972)

¹⁵⁴ No original: "Yea though I walk through the valley of the shadow of Death—I shall fear no evil: for I am the meanest Son of a Bitch in the Valley", uma derivação anônima do Salmo 23 surgida em meados do 1970, que enfatiza uma visão machista e cristã da época.

uma mistura confusa de passividade antiquada e autoafirmação experimental”¹⁵⁵ (SABIN, 2002, p.188, tradução nossa) onde havia a ideia implícita de que “ao resistir a um amante em potencial, ao que parece, você estaria impedindo a revolução.”¹⁵⁶ (ibid.). O’Brien escreve:

Mulheres são avaliadas regularmente em aspectos físicos, difícil se surpreender que a grande parte da batalha de gênero se deu no campo da imagem. Até a metade dos anos 70, as noções tradicionais de beleza feminina permaneceram intactas, mesmo dentro dos excessos hippies, um olhar “natural” foi mantido. Com o punk, personagens principais como Vivienne Westwood, Jordan e Siouxsie Sioux sistematicamente começaram a dismantlar esses padrões, enquanto beldades dos anos 60, como Marianne Faithfull e a cantora alemã do Velvet Underground, Nico, destruíram o visual que inicialmente as levaram ao sucesso. Beleza, assim como sexo, perdeu valor de mercado.¹⁵⁷ (SABIN, 2002, p. 189, tradução nossa).

Para O’Brien o punk tinha seus próprios códigos sexuais que prevaleceram através de artigos que se associam ao fetiche e roupas provocantes que atacam estereótipos e tendem a ser assexuais, gays, andróginos e celibatários, categorias aceitas sem maiores controvérsias pelo punk. (SABIN, 2002, p. 194). Isso se constata nas falas da personagem Mad no filme *Jubilee*, quando ela diz “o amor apagou-se com os hippies” e que “o sexo é para geriatria.” O punk proporcionou às mulheres punks uma nova gama de possíveis identidades podendo ser agressiva, violenta, sexual, ou assexual.

Para derrubar o modelo de feminilidade hippie dos anos 1960, como o não uso de maquiagem, o *topless*, os pés descalços que demonstram uma ênfase na expansão e experimentação do corpo, era preciso declarar explicitamente, através de uma nova percepção, muito mais agressiva, a sexualidade feminina. O punk forneceu essa oportunidade, apoiados por uma série de artistas, estilistas e estabelecimentos como é o caso das lojas SEX (aberta em 1974) e Seditonaries (1977). Podemos destacar a figura de Vivienne Westwood e seu parceiro Malcolm McLaren como

¹⁵⁵No original: “For women the new sexuality was a muddled mix of old-fashioned passivity and experimental self-assertion.”

¹⁵⁶No original: “To resist a potential lover, it seemed, you were holding up the revolution.”

¹⁵⁷No original: “Women are so regularly evaluated in physical terms, it is hardly surprising that much of the gender battle takes place in terms of image. Up to the mid-70s traditional notions of female beauty remained pretty much intact, and even within the excesses of hippiedom a ‘natural’ look was maintained. With punk, leading characters like Vivienne Westwood, Jordan and Siouxsie Sioux systematically set about dismantling these standards, while former 60s beauties such as Marianne Faithfull and the German Velvet Underground chanteuse, Nico, destroyed the looks that had led to their initial success. Beauty, like sex, was debased currency.”

popularizadores desse novo humor que tendia a um “brutalismo”, brincando com diversas parafernalias, antes associados à pornografia. Ao contrário dos tecidos soltos e coloridos do hippie, o punk celebrou e enalteceu a restrição, a compressão e a negação sadomasoquista. O punk trouxe roupas de vinil (*rubberwear*), rasgos nas camisetas, calças de *bondage*, tudo foi “cravejado, dobrado, amarrado, acorrentado e com zíper¹⁵⁸” (MARTIN, apud SABIN, 2002, p. 189, tradução nossa).

É importante salientar que apesar do punk ter sido o lugar onde muitas mulheres se sentiram livres para expressar suas diferenças diante de um *status quo*, e para demonstrar sua raiva, havia outro lado. De acordo com Lucy O'Brien:

Para muitas mulheres do punk as ruas tornaram-se um campo de batalha, como se, ao se vestir de certa forma, você desistisse de seus "direitos" como uma mulher para ser respeitada e protegida. 'Fomos apanhados na rua, a nossa vocalista. Ari foi esfaqueada - só por causa de sua aparência', lembra Viv Albertine, a guitarrista da banda seminal de meninas as The Slits¹⁵⁹. (SABIN, 2002, p.193, tradução nossa.)

Em muitos shows de bandas femininas punks, como *Catholic Girls* o clima foi hostil, onde se ouvia do público masculino gritos e ofensas direcionadas as integrantes. Apesar de exemplos como Siouxsie and the Banshees, Pauline Murray, X-Ray Spex, Slits e a Raincoats, mulheres punks sofreram discriminação tanto quanto na sociedade como um todo.

A roupa e a moda têm um papel importante de identificação e significação para o punk e, como nos lembra Nízia Villaça, “vestir-se constitui um ato de significar” (VILLAÇA, 1997, p.125). Para Villaça, em seu artigo *Procura-Se Um Corpo Desesperadamente* (1997), existe permanentemente, no interior de cada comunidade, uma vestimenta minimamente histórica e determinada culturalmente, e sem isso a existência social e mesmo biológica do individuo se extinguiria. Villaça diz que:

A moda, na esteira da máscara teatral, enquanto representação simbólica vai assumir numerosas dinâmicas nas configurações intersubjetivas desde as mais óbvias, que trabalham no sentido de estabelecer distinções asseguradas por códigos rígidos, até as mais sutis, que buscam a diferença na dissolução dos modelos armados sobre pares dicotômicos, referendando sexos, classes, etnias etc. (VILLAÇA, 1997, p. 125-126)

¹⁵⁸ No original: “Studded, buckled, strapped, chained and zippered.”

¹⁵⁹ No original: “For many punk women the streets became a battleground, as if by dressing in a certain way you gave up your ‘rights’ as a woman to be respected and protected. ‘We got picked on in the street, our lead singer Ari was stabbed—just because of what we looked like,’ remembers Viv Albertine, guitarist of seminal girl band the Slits.”

Por toda filmografia punk que abordamos nesse trabalho, o corpo feminino comparece muitas vezes em trajes de cunho sexual, tirados de um vocabulário de pornografia explícita, sadomasoquista, mas se esquivando do modelo feminino explorado pela pornografia comercial onde a mulher tem um papel geralmente de submissão. Isso é visto em filmes do *No Wave Cinema*, como *G-Man* (1978) e *Black Box* (1978) ambos dirigidos por Scott B e Beth B. Em *G-man* a personagem feminina é uma dominatrix contratada para submeter Max Karl (Bill Rice), um chefe de polícia, a humilhações. *Black Box* traz Lydia Lunch interpretando uma policial, que traja um vestido preto de vinil, uma jaqueta de couro, meia-calça preta, sapatos de salto alto fino e *cap* da polícia de Nova Iorque. Ela tortura um jovem prisioneiro através de ameaças, agressões físicas e um dispositivo de som altíssimo. Em *The Foreigner* (Amos Poe, 1978), a personagem *Doll* (Anya Phillips) é uma agente secreta, que aparece usando uma roupa de vinil que cobre todo o seu corpo, calçando um sapato de salto alto, óculos escuros e maquiagem pesada. São diversos exemplos dentro da cinematografia punk em que a figura feminina se coloca no papel que inspira poder.

Em seu livro *O Corpo No Cinema: Variações do Feminino* (2009), Ana Mery Sehbe De Carli faz análise de 32 filmes a partir da constituição da feminilidade dentro dessas produções cinematográficas. Ela escolhe filmes de diferentes períodos da história do cinema, obras que tiveram destaque de bilheterias e que as protagonistas são mulheres. A partir desses filmes, De Carli indica sete categorias para o corpo feminino: Corpo fatal; Corpo fatal-fálico; Corpo erótico; Corpo erótico-dionisíaco; Corpo emergente; Corpo híbrido e Corpo voador. Arriscamos dizer que o corpo feminino punk, que comparece nesses primeiros filmes punks, se aproxima da ideia de “corpo fatal-fálico” e antecipa um discurso e um modelo feminilidade do cinema *mainstream*, dos anos 1990. Filmes como *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992) e *Assédio Sexual* (Tom Sanders, 1994) são trazidos por De Carli como exemplos dessa categoria. Para De Carli, o cinema é importante na medida em que é uma significativa via de incorporação de ideias e ideais, assinalando mudanças da cultura de massa de maneira rápida e abrangente.

Antes de entrarmos na definição do que seria o “corpo fatal-fálico”, é preciso esclarecer o que determina o “fatal” e o “fálico” para a autora. A ideia de mulher-fatal (*femme fatale*), de acordo com De Carli, surge em um período de transição do século XIX para o XX onde o julgamento de valor cultural sobre o gênero feminino, começa a ser repensado: “a boa, bonita, assexuada e dedicada mulher do lar passa a mesclar-se com a irresistível e destruidora mulher fatal. A mulher da vida doméstica passa a ter mais participação na vida pública.” (DE CARLI, 2007, p.2). Trazendo ideias lançadas por Gilles Lipovetsky, em seu livro *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino* (2000), a autora diz que a segunda metade do século XX é o período democrático do “belo sexo”, ou seja, significa reconhecer as qualidades positivas, sem culpa, da beleza feminina. Mas a emancipação feminina só se dá, nesse período, em parte devido aos discursos misóginos e restritivos impostas pela moral e pela religião (ibid.).

Sobre o termo fálico a autora traz o sentido da palavra dado por Jacques Lacan, psicanalista francês pós-freudiano, que pontua, primeiramente, a diferença entre falo e pênis. No uso coloquial da língua, os dois termos podem ser intercambiáveis. “O pênis é uma parte do corpo masculino que pode ou não ser especialmente impressionante, enquanto falo é o imponente símbolo de poder e a potência eternamente ereta.” (DE CARLI, 2009, p.99). Nesse sentido, nem os homens, nem as mulheres possuem o falo, mas ambos desejam o que ele significa: o poder. Para De Carli a mulher fálica seria aquela que é “[...] dominadora, enérgica, autossuficiente, que se apodera do homem, que o seduz e o usa como se fosse parte dela, como se fosse seu *falus*, seu instrumento de poder. Ela não é presa do homem. Ele é que é a presa dela.” (ibid.). Assim, segundo De Carli o corpo feminino fatal-fálico é:

[...] um corpo de conjunção, pós-moderno: por um lado, mantém os mistérios da sexualidade e da beleza feminina irresistíveis, como o *falus* do mito, que se mantém como mito, pela recorrência nas fabulações e no imaginário coletivo; por outro, assume poder político-econômico, posiciona-se, mantém-se com independência e autonomia, deseja persegue a satisfação dos seus desejos. (DE CARLI, 2009, p. 99-100)

Nesse ponto, podemos voltar ao corpo feminino, no início do cinema punk, e suas aparições e associações com a moda e as roupas de couro fetichizadas, como citado acima nos filmes *G-Man*, *Black Box* e *The Foreigner*. Para De Carli as roupas de couro e de borracha que cobrem grande parte do corpo são as preferidas da mulher fálica, dominadora, pois essas vestimentas evocam poder. De Carli lembra as ações e atitudes dos que usam essa roupa: motociclistas (como Marlon Brando em *The Wild One*, 1954), vaqueiros, policiais ou soldados. Todas essas funções se combinam com papéis ultra masculinos, objeto de desejo tanto de homens quanto de mulheres que almejam poder, independente de sua preferência erótica. Em outras palavras, para a autora, trajes como ternos e botas de vaqueiro são afirmações do poder masculino - até mesmo, e especialmente quando usados por mulheres.

Da mesma maneira quando uma mulher se veste de maneira jovial e durona como uma motociclista, rica e importante como uma capitalista (como o papel interpretado por Sharon Stone em *Instinto Selvagem*), ou com os saltos altos de uma dominadora, isso sugestiona a posição de uma mulher-fálica. Para De Carli, as mulheres representadas nessas produções cinematográficas, “[...] querem o poder que a sociedade patriarcal tem atribuído ao falo e que é simbolizado pelas roupas fálicas.” (DE CARLI, 1997, p.192). É nesse sentido que acreditamos que o corpo feminino exibido no cinema punk antecipa e se liga ao “corpo fatal-fálico” trazido por De Carli, por remeter a símbolos de poder e vestimentas fálicas – e, nesses filmes, a nudez do corpo aparece de maneira explícita, reivindicando maior igualdade dos sexos, maior representatividade feminina, fugindo de paradigmas comportamentais hegemônicos e de um posicionamento geralmente atribuído à mulher de submissão e pudor.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema punk e suas obras audiovisuais (narrativas e documentais) reunidas nos anos 1975-1990, oriundas do ambiente punk americano e inglês, foram examinados durante a trajetória desse trabalho. Abordamos uma quantidade considerável de produções, mas, claramente, muitas ficaram de fora. As obras que comparecem nessa análise surgem a partir de um mapeamento inicial onde se constatou a relevância, a acessibilidade e considerações conferidas por críticos, jornalistas, estudiosos, curadores de mostras, escritores e menções em entrevistas sobre os filmes, por parte de diretores punks e *undergrounds*.

Para se pensar o cinema punk é preciso ter em mente uma ideia clara do que foi a subcultura punk. Dentre todos os anos de sua história surgida em meados dos 1970 até a atualidade, o punk é cruzado por mitos, polêmicas, contradições, pré-conceitos e, no geral, tem-se uma imagem do movimento estereotipada, esvaziada de seus significados e intenções. A assimilação do punk e seus símbolos estéticos pelo mercado, pelo *mass media* e cultural social contribui para esse mal entendido.

Percebemos que a maioria da bibliografia sobre o punk foca-se em sua estética que pertence aos seus anos originários 1973-1979, indicando o ano de 1979 como o um marco para o punk. Autores como Roger Sabin enfatizam o período como o ano de sua “morte” ou minimamente o enfraquecimento do punk. Sustentamos a ideia, que a data na prática, sugere uma guinada do punk rumo a sua fragmentação e comparecimento de variadas formas, em ramificações e subgrupos. Vertentes surgidas do punk como os anarco-punks, o *hardcore*, o *riot girrrl*, o *queer punk* se mostram em um nível mais engajado, consciente e contundente em suas reivindicações de resistência a lógica de mercado capitalista, do que muitos punks “originais”. O punk pós-1979 vai além da ênfase visual do punk em seus primórdios.

Solicitando o conceito de *estética* do filósofo Jacques Rancière e o trabalho do pesquisador Stacy Thompson sobre economia do punk, constata-se o quanto a visualidade punk reflete e é interligada por seu posicionamento político e econômico, quando falamos sobre estética punk, conseqüentemente, articulamos sobre política e economia simultaneamente. Desse modo, retomamos a história do punk sob seu viés econômico e apontamentos estéticos, e, com o apoio do trabalho de Stacy

Thompson, em *Punk Productions: Unfinished Business* (2004), identificamos a economia punk como um elemento chave, que permeia toda a sua história e manifestações visuais.

A economia punk se projeta, principalmente, através da ética do *do it yourself* (faça você mesmo) que foi amplamente difundida pelos membros do movimento punk, especialmente por meio da música - o punk rock. A designação desse trabalho para o punk rock, de 1979 até os dias de hoje, indica que os músicos punks devem ter a capacidade de produzir, distribuir e se apresentar com pouco ou sem treinamento especializado, sem financiamentos proibitivos e sem investimentos corporativos. Estendendo essa análise para o cinema punk, definimos as principais características desse cinema que é análogo ao punk rock. Ou seja, para um filme ser punk ele deve ser realizado, distribuído e apresentado com pouco ou sem treinamento especializado, sem financiamentos proibitivos e sem investimentos corporativos. Isso também equivale dizer que as grandes gravadoras musicais são similares aos grandes estúdios de cinema. Para definir se um filme é punk ou não precisamos considerar os compromissos do punk e a escolha de determinados meios de produção.

A estética do cinema punk, dentro do recorte de 1975-1990, evidencia seu modo de produção *do it yourself* e baixo orçamento através da falta de técnica, da precariedade das imagens, a falta de pós-produção, poucos cortes, ritmo lento, câmeras estáticas ou livremente em mãos, poucos planos, atores amadores, além da dificuldade da distribuição e exibição dos filmes. Tais características se assemelham a produção de outros grupos cinematográficos oriundos das décadas de 1950-1960, que servem de inspiração para os primeiros diretores punks, como a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema *underground* americano, os filmes *exploitation*, os filmes B e toda uma gama de produções de baixo orçamento. As obras provenientes dessas categorias se unem ao cinema punk como alternativas aos filmes *mainstream* - particularmente Hollywood - pelo seu modo de produção, experimentalismo e abordagem de temáticas que dialogam e almejam a quebra de tabus da sociedade como: sexo, violência, drogas e morte. A simplicidade do modo de se fazer cinema punk, assim como sua música, coloca-se ao seu observador, ao público, como um incentivo e almeja que ele saia de sua passividade e se torne um realizador.

Dentro da cinematografia punk referente aos anos de 1975-1990 constata-se três vertentes cinematográficas: *No Wave Cinema*, *Cinema of Transgression* e *Cinema Punk Inglês*. Autores como Jim Hoberman, Jack Sargeant, Duncan Reekie e Marc Masters abordam essas vertentes de maneira distinta, apesar de apontarem as influências do punk sobre as produções. A diferenciação desses agrupamentos se dá, segundo esses autores e nossa análise, através dos filmes, pelo: espaço geográfico e contextos sociais, culturais e econômicos específicos dos EUA e Inglaterra; variantes no tratamento estético e formal que transita por disparidades orçamentárias; mudanças geracionais, no que tange a idade dos diretores; modulações das temáticas, por exemplo, na ênfase e abordagem sobre sexualidade e violência. As distinções realizadas por Hoberman, Sargeant, Reekie e Masters não se aprofundam no relacionamento dos filmes dessas tendências com o punk e seu percurso histórico e econômico. Suas análises consideram o punk como produto superado em meados dos anos 1978. *Metamorfoses do Cinema Punk (1975-1990)*, em um caminho inverso, examina semelhanças, apontando compromissos pertencentes a essas vertentes cinematográficas compartilhadas pelo punk, no sentido de uma herança que se manifesta de uma relação econômica-estética, que assume um comprometimento de questionar modelos culturais hegemônicos, apontando novas formas de existência. De maneira indireta, o trabalho questiona o sistema acadêmico-científico moldado em categorizações, generalizações e banalizações, que falham nos agrupamentos de relações complexas.

Chega-se assim ao corpo punk, corpo entendido como um lugar de experiência do indivíduo com o mundo, que, inserido no meio fílmico, torna-se elo entre os filmes das três vertentes do cinema punk (*No Wave Cinema*, *Cinema of Transgression* e *Cinema Punk Inglês*), a história do punk e sua economia. Sobretudo o punk em seus primeiros anos 1973-1979, pois, partes dos aspectos estéticos dessa subcultura serão cooptadas pelo mercado e transformadas em produtos culturais de fácil assimilação, a partir dos anos 1980-1990. O estágio inicial do punk se centra no corpo como um suporte de manifestações simbólicas que provocam modificações físicas e/ou psicológicas, como alterações corporais que se dão através de adereços (alfinetes, cruzes gamadas, símbolos religiosos, arrebitos, brincos), automutilação e sua indumentária, sua moda. Nos filmes punks o corpo é atravessado por atos violentos e ações sexuais transgressivas, tendendo aos excessos de fluidos, as

protuberâncias de massas corpóreas, a nudez e violência explícita, ou no inverso disso, a apatia, o tédio. É intenção dos diretores provocar o choque visual e moral. Temos ainda, o corpo punk atuando nos filmes em termos sensórios, através de câmeras subjetivas que acompanham e reagem ao que é visto, no aqui agora dos shows punks e de outras situações presenciadas, que lançam o espectador dentro da ação.

Filmes punks como: *The Foreigner* (Amos Poe, 1978), *She Had Her Gun All Ready* (Vivienne Dick, 1978), *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978), *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980) e *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch¹⁶⁰, 1980) projetam o corpo dos protagonistas imersos em quartos, salas, apartamentos e perambulações por ruas do centro da cidade, em longas tomadas, sem diálogos, poucas ações, poucos planos, em gestos banais (deitar, sentar, assistir TV, comer, fumar, andar, beber), lentos e entediantes.

O tédio é um tema que transcorrem por todas as primeiras manifestações punks nas artes gráficas, nas músicas, nas falas, nas atitudes, nos gestos, nos filmes. A título de exemplo podemos observar a capa do single 7" *Pretty Vacation* (1977), do Sex Pistols, realizado pelo artista gráfico da banda Jamie Reid, que traz dois ônibus impressos com os dizeres "lugar nenhum" e "tédio", músicas de diversas bandas punks fazem referência ao tema como *Boredom*, da banda Buzzcocks ou *I'm So Bored With The USA* da banda The Clash. Inclusive, músicos tidos como precursores do punk também já trazem o tédio como foco de suas letras como é caso da música, *No Fun* (que o Sex Pistols faz cover em seu single *Pretty Vacation*) e *I'm bored* ambas do cantor Iggy Pop.

¹⁶⁰ Para Mark Benedetti (2015), os diretores como Bette Gordon, Kathryn Bigelow, Lizzie Borden e Jim Jarmusch (num menor grau) são quase sempre omitidos da história dos filmes punk *No Wave*, apesar de produzirem filmes no mesmo espaço geográfico e cultural. Benedetti diz que esses diretores tem obtido sucesso comercial e recebem uma atenção significativa de críticos, pesquisadores e jornalistas, ao contrário da grande maioria dos outros cineastas do *No Wave Cinema*. Essa relação com a indústria cinematográfica pode ser uma das razões para que esses diretores (Bette Gordon, Kathryn Bigelow, Lizzie Borden e Jim Jarmusch) sejam vistos de forma distinta. A segunda razão elencada por Benedetti é que esses cineastas são absolutamente narrativos na forma de seus trabalhos. Os diretores do *No Wave Cinema* e sua audiência apreciam filmes narrativos, mas os filmes sob o cânone do *No Wave* geralmente trazem narrativas menos coesas, mais experimentais do que os filmes desses diretores. Outro motivo, para Benedetti dessa distinção da crítica é que Jarmusch, Borden e Bigelow eram todos estudantes de cinema durante o período do *No Wave*, esse vínculo institucional pode ser visto como não sendo uma credencial do *No Wave Cinema*, segundo critérios de alguns críticos como Marc Masters, Jack Sargeant e Jim Hoberman.

Talvez o filme mais emblemático girando em torno do tema tédio, de uma busca por algo que não se encontra, é o primeiro filme de Jim Jarmusch, *Permanent Vacation*. O filme inicia com sequências intercaladas de visões de câmeras estáticas de ruas movimentadas do centro de Nova Iorque, em *slow motion*, e de ruas vazias inóspitas na periferia da cidade. Após a inserção dos créditos iniciais, presenciamos a chegada do personagem Allie, interpretado por Chris Parker, que perambula (no filme ele está sempre numa jornada) por ruas vazias. Em um dos bolsos de sua calça, Allie carrega uma lata de spray. Ele segue seu passeio, cumprimenta um morador de rua, até chegar a um muro onde pinta os dizeres “*Allie, total blam blam.*” O filme segue um ritmo lento e seu enredo pode ser resumido em poucas palavras como sendo a história de um jovem andarilho, cruzando com tipos estranhos da cidade e dialogando com cada um deles. Por todo seu trajeto, a cidade surge como um cenário distópico: sujo, arrasado, esquecido e desprezado.

Segundo Lars Svendsen, filósofo norueguês que escreveu o livro *Filosofia do Tédio* (2006), o tédio é um fenômeno típico da modernidade. Para Svendsen, a tecnologia oriunda da vida moderna nos torna cada vez mais consumidores passivos, e cada vez menos participantes ativos, o que resulta em um *déficit* de significado. Para o autor, o homem necessita de significado, todos nós precisamos ter algum tipo de conteúdo, a falta disso pode ser entediante. O que resulta nessa perda de significado é o fato de que tudo, “objetos e ações”, chegam a nós completamente codificados. (SVENDSEN, 2006, p. 30). Desse modo, com o mundo sempre visto através de “uma lente”, na qual a interpretação é dada, como verdadeira e evidente. Perdem-se “os segredos”, o mundo se torna “transparente”, se torna entediante. De acordo com Svendsen é por isso que algumas pessoas desejam o perigo e o chocante, pois substituem o “não-transparente” pelo extremo e isso provavelmente justifica a obsessão de muitas pessoas pela “violência das ruas” e a “violência cega”. (ibid.)

No punk e, portanto, nos filmes punks, vemos a ocorrência do estado de *tédio*, experimentado pelos corpos dos integrantes dessa subcultura juvenil (sejam os que estão à frente ou atrás das telas, ou mesmo os primeiros espectadores desses filmes). Enxergamos que esse sentimento sintetiza aspectos do punk que se relacionam à violência, falta de perspectiva (lembramos o trecho da música *God Save The Queen* que virou uma espécie de *slogan* geracional: “*no future*”), niilismo,

rejeição aos significados oriundos da estrutura social, na ordem política e econômica que o movimento contesta. Podemos supor que as tendências violentas, sobre o outro e sobre o próprio corpo, através do trabalho de Svendsen sobre o tédio, representam também uma tentativa de evitar o tédio da vida, conferindo a ela alguma espécie de significado. O viés estético, segundo Svendsen, em relação à violência é nítido na antiestética do modernismo, e seu foco no choque e no medonho. Deve-se ainda levar em conta que a violência se relaciona ainda com uma atitude moral que, para Svendsen, não necessariamente supera o estético. Svendsen diz que:

O tédio e a transgressão estão intimamente ligados. Tem-se a impressão de que a cura para o tédio reside em ir além do eu, de maneira cada vez mais radical, porque a transgressão põe o eu em contato com algo novo, algo diferente do mesmo que ameaça afogá-lo no tédio. (SVENDSEN, 2005, p.70)

Conforme Svendsen, a consciência de um vazio (da falta de significados) é pré-requisito para a transposição de fronteiras, mas esse cruzar de fronteiras, não garante em longo prazo o escape de um mundo entediante, que é aprisionador, que se associa com a morte (uma morte em vida), com o nada, com a finitude. O cinema punk traduziu em imagens os sentimentos de uma parcela de jovens suburbanos em busca de uma inserção, de uma existência, de um sentido em um contexto social altamente hostil, entediante e excludente.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ABRAMO, Helena. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo, SP: Editora Página Aberta Ltda. 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoewski**. Tradução Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Forense Univesitária. 2015.

BERGER, George. **The Story of Crass**. California, EUA . Ed. PM Press. 2009.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. **De Volta à Cidade**: Dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos. São Paulo, SP: Ed. AnnaBlume. 2007.

BIVAR, Antonio. **O que é Punk?** 3ª edição. Editora Brasiliense. São Paulo, SP. 1982.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade**: A invasão dos bandos sub. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Ltda 1985

CANEVACCI, Massimo. **Culturas Extremas**: Mutações Juvenis nos Corpos das Metrôpoles. Rio de Janeiro, RJ. Ed. D&PA Editora. 2005.

CARENDELL, José. **A contestação juvenil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Brasil, 1979.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas. 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora Ltda. 1977.

ELLIS, Jim. **Derek Jarman's Angelic Conversation**. Minneapolis, EUA. Ed. University of Minnesota Press. 2009.

ESSINGER, Silvio. **Punk: Anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: ED. 34, 1999.

FITZPATRICK, Tracy. **Art and the Subway: New York Underground**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.

FRITH, Simon. **Sound Effects: Youth, Leisure, and the of Rock'n'Roll**. Nova Iorque, EUA. Ed. Pantheon Books. 1981.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contra cultura através do tempo: do mito do Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GREENBERG, Miriam. **Branding New York: How A City in Crisis was Sold to the World**. New York : Routledge, 2008.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura**. 2. ed. São Paulo, SP: Ed. Conrad Livros. 2010.

HAGER, Steven. **Art After Midnight: the East Village Scene**. Nova Iorque, EUA. Ed. S. Hager e Smashwords. 2012

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The meaning of style**. Londres, UK e Nova Iorque, EUA: Ed. Routledge, 2002.

HENRY, Tricia. **Break All Rules! Punk Rock And The Making Of A Style**. Londres, UK. Ed. UMI Research Press. 1989.

HEYLIN, Clinton. **From the Velvets to the Voidoids: A pre-punk History for a Post-Punk World**. Nova York, Ed. Penguin Books. 1993.

HOBERMAN, J.; ROSENBAUM J.. 2. Ed. **Midnight Movies**. Nova Iorque. Ed. Da Capo Press. 1991.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX**. 2. ed. - São Paulo, SP. Ed. Conrad, 2004.

KUGELBERG, J.; SAVAGE, J.. **Punk: an aesthetic**. Nova Iorque, EUA: Ed. Rozzoli International Publication, 2012.

LE BRETON, David. **Sinais de Identidade: Tatuagens, Piercings e Outras Marcas Cosporais**. Tradução de Tereza Frazão. Lisboa, Portugal : Miosótis 2004

_____. **A Sociologia do Corpo**. 2. ed. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petropolis, RJ: Editora Vozes. 2007.

_____. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

_____. **Antropologia Del Cuerpo y Modernidad**. Tradução Paula Mahaler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

MARCUS, Greil. **Lipstick Traces: A Secret History of Twentieth Century**. Massachusetts, EUA. Ed. Harvard University Press. 1990

MARSHALL, George. **Espírito de 69: A Bíblia do Skinhead**. São Paulo : Trama Editorial, 1993.

MASTERS, Marc. **No Wave**. Londres: Black Dog Publishing. 2007

MONEM, Nadine. **Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now**. Illinois, EUA: Black Dog. 2007.

MELE, Christopher. **Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo, SP: Radical Livros, 2005.

ONDINA, Pires. **Scorpio Rising: Transgressão juvenil, anjos do inferno e cinema de vanguarda**. Lisboa: Portugal, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**; Tradução de Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo, SP: Ed.34, 2009.

REEKIE, Duncan. **Subversion: The definitive history of underground cinema**. Londres, e Nova York. Ed. Wallflower Press, 2007

REYNOLDS, Simon. **Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984**. Londres, UK. Ed. Penguin Books. 2006

ROMBES, Nicholas. **A Cultural Dictionary of Punk: 1974-1982**. Nova Iorque, EUA. Ed. The Continuum International Publishing Group Inc. 2009.

SAVAGE, Jon. **The England's Dreaming Tapes**. Minnesota, EUA. Ed. University of Minnesota Press Minneapolis .2010

SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000**. 3º ed. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2002.

SOUZA, C.; BAIESTORF, P. **Manifesto Canibal: Uma declaração de guerra do que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Achiamé. 2004.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do Tédio**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, RJ. Ed. J. Zahar. 2006

TATE, Karen (Coord.). **New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978-88**. Nova York: Soul Jazz Records Publishing, 2007.

THOMPSON, Stacy. **Punk Productions: Unfinished Business**. Albany: State University of New York, EUA. Ed. Press, 2004.

TOSCHES, Nick. **Criaturas Flamejantes**. São Paulo, SP. Tradução Alexandre Matias. Ed. Conrad. 2006

WALKER, John A. **A Left Shift : Radical Art in 1970 Britain**. Londres e Nova Iorque. Ed. I.B.Tauris & Co Ltd. 2002.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

Artigos

BARBER, Cris. No Future Now: Derek Jarman. In:_.BARBER, C.; SARGEANT, J. **No Focus: Punk On Film**. Londres: A Headpress Book. 2006. P.47-58

BENEDETTI, Mark. Canonization and No Wave Cinema History. In: HAWKINS, Joan (edit.). **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap. 19, p.263 -282.

BENEDETTI, Mark. The Blank Generation and Punk/ Downtown History. In: HAWKINS, Joan (edit.). **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap. 5, pp.39-54.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In:_. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. São Paulo, SP. Editora Brasiliense S.A. 1987. Pp.120-136.

CHIBNALL, Steve. Double Exposure: Observations on the Flesh and Blood Show. In:_. CARTMELL, Deborah et al (Edit.). **Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience**. Londres, UK e Virginia, EUA. Ed. Pluto Press, 1997. Cap.5, pp.84-102.

DAVIS, Duane. Lydia Lunch: Punishment of the Rose. In:_. SARGEANT, Jack. **Deathtripping: The Extreme Underground**. Nova Iorque, EUA. Ed. Soft Skull Press. 2008. Cap. 5, pp. 190 - 197.

FELIPE, Léo. A História da Arte como Invenção. In:_. CASTAÑEDA, A.; FONSECA, R.; DIAS, V. (Org.). **Derek Jarman - Cinema é Liberdade**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Jurubeba Produções, 2014. P. 156 -158.

FIELD, S.; O'PRAY, M. Imaging october, Dr. Dee e outros assuntos. Uma entrevista com Derek Jarman. In:_. CASTAÑEDA, A.; FONSECA, R.; DIAS, V. (Org.). **Derek Jarman - Cinema é Liberdade**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Jurubeba Produções, 2014. P. 66-80

HAWKINS, Joan (edit.). 'A Crack in the Veneer': A Conversation with Beth B. In:_. **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap. 8, p. 89 - 98.

HAWKINS, Joan (edit.). Downtown Cinema Revisited. In:_. **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. P. xi

HELLER, Barbara. Nem centro, nem periferia: o cinema de bordas. **E- Compós**, V.12, Brasília, N.1, pp. 1-4, 2009.

HOBBERMAN, Jim. No Wavelength: The Para-Punk Underground. In: HAWKINS, Joan (edit.). **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap.2, p. 13-20.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Revista Alceu**, V. 8, Rio de Janeiro, N. 15, pp. 155-163, 2007.

KLEINHANS, Chuck. Lydia Lunch, The Right Side of My Brain. In: HAWKINS, Joan (edit.). **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap.9, p.99-116.

MACDONALD, Scott. Interview with Beth and Scott B. **October**, Nova Iorque, Vol. 24, Spring, p.3-36, 1983.

O'BRIEN, Lucy. The Woman Punk Made Me. In.: SABIN, Roger. **Punk Rock: So What?** The Cultural Legacy of Punk. Londres,UK e Nova Iorque, EUA: Ed. Routledge, 2002. Cap. 11, pp. 186-198.

ROMBES, Nicholas (Org.). Introduction. In:_. **New Cinema Punk**. Edinburgh, UK. Ed. Edinburgh University Press. 2005. P. 1 -18.

SABIN, Roger. Introduction. In:_. **Punk Rock: So What?** The Cultural Legacy of Punk. Londres,UK e Nova Iorque, EUA: Ed. Routledge, 2002. Introdução, p.1-14.

SARGEANT, Jack (Org.). From Trash To Transgression. In:_. **Deathtripping: The Extreme Underground**. Nova Iorque, EUA. Ed. Soft Skull Press. 2008. Cap. 1, p. 8-46.

SARGEANT, Jack (Org.). Master of Transgression, The World of Nick Zedd. In:_. **Deathtripping: The Extreme Underground**. Nova Iorque, EUA. Ed. Soft Skull Press. 2008. Cap. 2, p. 47-84.

SARGEANT, Jack (Org.). Watching Thanateros, The World of Richard Kern. In:_. **Deathtripping: The Extreme Underground**. Nova Iorque, EUA. Ed. Soft Skull Press. 2008. Cap.3, p.85-134.

SARGEANT, Jack. Downtown Upheaval: NYC 1975. An Interview with Amos Poe. In:_.BARBER, C.; SARGEANT, J. **No Focus: Punk On Film**. Londres: A Headpress Book. 2006. P.81-88.

SARGEANT, Jack. The Don has Taste. In:_.BARBER, C.; SARGEANT, J. **No Focus: Punk On Film**. Londres: A Headpress Book. 2006. P.89-96.

SCHAEFER, Eric. Exploitation Films: Teaching Sin in the Suburbs. **Cinema Journal**, V.47, Texas, N. 1, p. 94-97, 2007.

THOMPSON, Stacy. Punk Cinema. In:_.ROMBES, Nicholas (Org.). **New Cinema Punk**. Edinburgh, UK. Ed. Edinburgh Univesity Press. 2005. P. 21-38.

THOMPSON, Stacy. Punk Cinema. **Cinema Journal**, V.43, Texas, N.2, pp.47-66.

VILLAÇA, Nízia. Procura-Se Um Corpo Desesperadamente. **Lugar Comum**, V.1, Rio de Janeiro, RJ, N. 1,pp. 125-133, 1997.

WATSON, Paul. There's No accouting for Taste: Exploitation Cinema and Limits of Film Theory. In:_.CARTMELL, Deborah et al (Edit.). **Trash Aesthetics: Popular Culture and Its Audience**. Londres, UK e Virginia, EUA. Ed. Pluto Press, 1997. Cap. 4, pp. 66-83

WESTRUP, Laurel. The Downtown Scene in the Digital Era. In: HAWKINS, Joan (edit.). **Downtown Film & Tv Culture 1975-2001**. Bristol, UK e Chicago, EUA: Intellect, 2015. Cap. 20, p. 283 -304.

Dissertações e Teses

PURCELL, Ryan D. **The East Village Underground: social and cultural meanings of urban change in New York City, 1978-1982**. 2013. Tese (Mestre em artes do Programa de Pós-Graduação em História). Newark Rutgers, Universidade do Estado de Nova Jersey, EUA.

Referências em meio eletrônico

ANDREIEV, Glenn. **Interview: Amos Poe and the No-Wave Cinema**. Texto disponibilizado em 07 de abril de 2011. In: Films in Review. Disponível em: <http://69.195.124.61/~filmsinr/2011/04/07/interview-amos-poe-and-the-no-wave-cinema/>. Acesso em: 29 de Jan. 2016.

BATES, James. **Universal Adds Division for Specialty Films**. Texto disponibilizado em 18 de Set. de 1999. In: Los Angeles Time. Disponível em:

<http://articles.latimes.com/1999/sep/28/business/fi-14956>. Acesso em: 13 de Dez, 2016.

BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. **Cinema Marginal?**. Texto disponibilizado em: 10 de Jun. 2001. In: Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acessado em: 07 de Jan. 2016.

CAPRARA, Leonardo. **Entrevista com o diretor Petter Baiestorf**. Texto disponibilizado em 20 de Fev. de 2014. In: Música e Cinema. Disponível em: <http://musicaecinema.com/entrevista-com-petter-baiestorf/>. Acesso em: 05 de Jan. de 2016

CARNEIRO, Gabriel. **Entrevista com Bernadette Lyra**. Texto disponibilizado em Maio de 2009. In: Revista Zingu! Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2009/05/dcb-entrevistacombernadettelyra.html> . Acessado em: 23 de Jan. 2016.

DOWNTOWN Collection. Iniciativa: Fales Library e Especial Collections. Disponível em : < <http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/downtown.html>>. Acesso em: 05 de Jan. 2016.

Filmografia. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br>. Acesso em: 03 de Jan. de 2016

GUERRA, Felipe M. **Eles Comem Sua Carne**. Texto Disponibilizado em Maio de 2009. In: Revista Zingu! Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2009/05/dcb-elescomemsuacarne.html>. Acesso em 07 de Jan. 2016.

JORNAL Informativo. **Distribution of Sire In U.S. to Polydor The International**. Newspaper Billboard, 20 de Janeiro de 1971. Disponível em: [books.google.com.br/books?id=8ggEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Polydor Records Sire records&f=false](http://books.google.com.br/books?id=8ggEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Polydor%20Records%20Sire%20records&f=false). Acesso em 12 de dez. de 2015.

KERN, Richard. **New York Underground Collection**. Roma, Italia: Raro Videos, 2004. 1 DVD.

MEIRELLES, Fernando. **Sesc TV, VideoBrasil 30 anos: Fernando Meirelles**. Vídeo disponibilizado em 17 de Out. de 2013. In: Youtube/ SESC TV. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SzkCyzG4eJ4>. Acessado 08 de Jan. 2016.

ORMOND, Andrea. **Biografia entrevista - João Carlos Rodrigues**. Texto disponibilizado em 07 de Jul. de 2013. In: Estranho Encontro. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html. Acesso em: 04 de jan. 2016.

STARK, Jeff. **It's a punk movie**. Texto disponibilizado em 13 out. 2010. In: Salon. Disponível em: <http://www.salon.com/2000/10/13/aronofsky/>. Acesso em: 04 de jan. 2016.

STORM, Christian. **Richard Kern's Films Are Still Shocking as Hell**. Texto disponibilizado em 07 de Dez. de 2012. In: Vice. Disponível em: http://www.vice.com/en_uk/read/richard-kerns-films-are-still-shocking-as-hell. Acesso em: 07 de Jun. de 2016.

ZEDD, Nick. **Abnormal - The Sinema Of Nick Zedd**. Nova Iorque: Rubric Records, 2001. 2 DVD.

Filmes

BLACK Box. Direção: Beth B e Scott B. Produção: B Movies. 1978. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6hCs7s3YtfY>. Acessado em: 28 de Jun. 2016.

BLANK CITY. Direção: Celine Danhier. Produção: Insurgent Media, Pure Fragment Films, 2012. 1 DVD.

ELES Comem Sua Carne. Direção: Petter Baierstorf. Produção: Canibal Filmes. Santa Catarina, SC. 1996. 1 DVD.

GAROTOS de Subúrbio. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Olhar Eletrônico. 1983. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CWa2P1_j564. Acesso: 02 de fev. de 2016

GEEK Maggot Bingo. Direção e Produção: Nick Zedd. Nova Iorque. 1983. Digital.

G-MAN. Direção: Beth B e Scott B. Produção: B Movies. Nova Iorque. 1978. Digital. Disponível em: http://www.ubu.com/film/b_g.html . Acessado em: 28 de Jun. 2016.

GUÉRRILLÈRE Talks . Direção e Produção: Vivienne Dick. Nova Iorque. 1978. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucN57uEOsQg>. Acessado em: 28 de Jun. 2016.

JUBILEE. Direção: Derek Jarman. Produção: Megalovision, Whaley-Malin Productions. 1978. 1 DVD.

KIDNAPPED. Direção e Produção: Eric Mitchell. Nova Iorque. 1978. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dkDqsaoYDFo>. Acesso em : 28 de Jun. 2016.

KILL Your Idols. Direção: Scott Crary. Produção: Hunger Artist Productions, 2004. 1 DVD.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, Produção: Urano Filmes. São Paulo, SP. 1968. Digital.

PÂNICO em SP. Direção: Claudio Morelli. Produção: ECA-USP. São Paulo, SP. 1982

PERMANENT VACATION. Direção: Jim Jarmush. Produção: Cinesthesia Productions. 1980. 1 DVD.

PUNK Molotov. Direção e Produção: João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro, RJ. 1984. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X_9aPI4M7S0 . Acesso em: 28 de Jun. 2016.

PUNK Britannia. Direção: Andrew Dunn. Produção: BBC. 2012. Londres, UK. 2012. Série de TV.

PUNKS. Direção: Sara Yahkni e Alberto Gieco. Produção: Mel Filmes. São Paulo, SP. 1983. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r540M8wQ4GE>. Acesso em: 28 de Jun. 2016.

RUDE Boy. Direção: Jack Hazan, David Mingay. Produção: Buzzy Enterprises Michael White Productions Londres. 1980. 1 DVD

SHE Had Her Gun All Ready. Direção e Produção: Vivienne Dick. Nova Iorque. 1978. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F3IB8oqzIks>. Acesso em: 28 de Jun. 2016.

STATE Island. Direção e Produção: Vivienne Dick. Nova Iorque. 1978. Digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-QO-nzYVQ1Q>. Acesso em: 28 de Jun. 2016.

STRANGER Than Paradise. Direção: Jim Jarmush. Produção: Sara Driver, Otto Grokenberge. EUA e Alemanha: Cinesthesia Productions, Grokenberger Film Produktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 1983. Digital.

THE BLANK Generation. Direção e Produção: Amos Poe. Nova Iorque, 1975. Disponível em : www.youtube.com/watch?v=AGHNSzZHewM . Acesso em: 20 dez. 2014

THE FOREIGNER. Direção: Amos Poe. Produção: Visions. Nova Iorque, 1978. 1 DVD.

THE PUNK Rock Movie. Direção: Dont Letts. Produção: Notting Hill, Punk Rock Films, Londres, 1978. 1 DVD.

THEY Eat Scum. Direção e Produção: Nick Zedd. Nova Iorque. 1979. Digital.

UNMADE Beds. Direção e Produção: Amos Poe. Nova Iorque. 1976. Digital.